INFORMATION LITTÉRAIRE

26 Feb. 1973

Volume 9

1957

Paris 1957

KRAUS REPRINT
Nendeln / Liechtenstein
1972

Reprinted by arrangement with J. B. Baillière et Fils, Paris

KRAUS REPRINT
A Division of
KRAUS-THOMSON ORGANIZATION LIMITED
Nendeln/Liechtenstein
1972

Printed in Germany
Lessingdruckerei Wiesbaden

POUR L'ENSEIGNEMENT

L'INFORMATION LITTÉRAIRE

IXe ANNÉE

1957

TABLE DES MATIÈRES DE LA IXe ANNÉE

1957

DOCUMENTATION GÉNÉRALE

LITTÉRATURE FRANÇAISE

	Numéros	Pages
XVIe SIÈCLE		
Les études sur Ronsard (H. Weber)	1	1
XVIIe SIÈCLE		
Sur les *Pensées* de Pascal (A. Adam)	1	6
État présent des travaux sur Port-Royal et le Jansénisme (Louis Cognet)	4	139
XVIIIe SIÈCLE		
Le préambule des *Confessions* (Osmont)	2	47
L'état des travaux sur l'Abbé Prévost (Claire-Éliane Engel)	4	146
XIXe SIÈCLE		
État présent de notre connaissance de Flaubert (Pierre Moreau)	3	93
Situation de Paul Verlaine (C. Cuénot)	8	106
Les variantes de Verlaine et leurs enseignements (J. H. Bornecque)	5	185
XXe SIÈCLE		
Études sur le théâtre français contemporain, VIII (Paul Surer)	4 5	150 201
État présent des études sur Jean Giraudoux (R. M. Albérès)	5	190
DIVERS		
Littérature dramatique et traditions de métier (R. Garapon)	1	9

ANTIQUITÉ CLASSIQUE

	Numéros	Pages
GRÈCE		
État présent des études homériques (H. Goube)	2 3 4	64 115 162
ROME		
Térence ou le théâtre de la jeunesse (B. A. Taladoire)	1	12
Esquisse d'une stratégie de César, d'après les livres V, VI et VII du *De Bello Gallico* (M. Rambaud)	2 3	54 111
L'originalité des *Métamorphoses* d'Apulée (Pierre Grimal)	4	156
Le problème de la culture dans la latinité chrétienne du IIIe au VIIe siècle (J. Fontaine)	5	208
DIVERS		
D'Homère à Jean-Louis Barrault. Esquisse d'une histoire de l'Orestie (J. Defradas)	1	17

	Numéros	Pages
BIBLIOGRAPHIE		
A travers les livres :		
par R. Aulotte, J. Beaujeu, G. Becker, R. Dreyfus, R. Garapon, Y. Lefèvre, H. Metzger, R. Pons, R. Ricatte, J. Robichez, J. de Romilly, F. Thiriet, J. Voisine..	1	25
	2	77
	3	125
	4	168
	5	216
A travers les revues d'histoire littéraire :		
par J. Robichez....	2	83
	5	221
A travers les revues d'études classiques :		
par J. Ernst....	1	31
	3	181

DOCUMENTATION PÉDAGOGIQUE

ARTICLES DE DOCTRINE

L'étude littéraire : Booz endormi (R. Pons)	1	38
Le commentaire sous forme de dissertation (R. Robert)	5	224
L'enseignement de la grammaire grecque dans les classes de lycées et collèges (J. Allard)	1	43
Étude sur l'ordre des mots en latin : enclave et disjonction (H. Dubourdieu)	4	175

EXERCICES SCOLAIRES

Explication de texte (*Aurélia*, I, 6-7) (R. Derche)	2	85
Dissertations françaises (Michel Picard et P. Surer)	3	134
	4	173
Version latine (J. Léger)	3	137
Thèmes latins (J. Léger et E. de Saint-Denis)	2	91
	5	228
Version grecque (L. Moulinier)	5	229
Thème grec, pour l'agrégation (A. Oguse)	1	40
Bibliographie sommaire pour les agrégations de lettres et de grammaire par J. Beaujeu, A. Boutet de Monvel, P. Boyancé, J. Defradas, I. M. Frandon, R. Garapon, Y. Lefèvre, A. M. Schmidt	4	181

INDEX ALPHABÉTIQUE PAR NOMS D'AUTEURS

Adam (A.)	Sur les *Pensées* de Pascal	1	6
Albérès (R. M.)	État présent des études sur Jean Giraudoux	5	190
Allard (J.)	L'enseignement de la grammaire grecque dans les classes de lycées et collèges	1	43
Aulotte (R.)	A travers les livres	2	77
Beaujeu (J.)	A travers les livres	5	219
	Bibliographie d'agrégation	4	183
Becker (J.)	A travers les livres	3	125
		5	216
Bornecque (J. H.)	Les variantes de Verlaine et leurs enseignements	5	185
Boutet de Monvel (A. de)..	Bibliographie d'agrégation	4	182
Boyancé (P.)	Bibliographie d'agrégation	4	182
Cognet (L.)	État présent des travaux sur Port-Royal et le Jansénisme	4	139
Cuénot (C.)	Situation de Paul Verlaine	3	106
Defradas (J.)	D'Homère à Jean-Louis Barrault. Esquisse d'une histoire de l'Orestie	1	17
	Bibliographie d'agrégation	4	184

		Numéros	Pages
Derche (R.)	Explication de texte (Aurélia I, 6-7)	2	85
Dreyfus (R.)	A travers les livres	2	81
Dubourdieu (H.)	Étude sur l'ordre des mots en latin : enclave et disjonction	4	175
Engel (C. E.)	L'état des travaux sur l'Abbé Prévost	4	146
Ernst (J.)	A travers les revues d'études classiques	1	31
		3	131
Fontaine (J.)	Le problème de la culture dans la latinité chrétienne du IIIe au VIIe siècle	5	208
Frandon (I. M.)	Bibliographie d'agrégation	4	182
Garapon (R.)	Littérature dramatique et traditions de métier	1	9
—	A travers les livres	1	25
		2	77
		3	125
		4	168
		5	216
—	Bibliographie d'agrégation	3	181
Goube (H.)	État présent des études homériques	2	64
		3	115
		4	162
Grimal (P.)	L'originalité des *Métamorphoses* d'Apulée	4	156
Lefèvre (Y.)	A travers les livres	1	29
		3	129
—	Bibliographie d'agrégation	4	181
Léger (J.)	Thème latin	2	91
—	Version latine	3	137
Metzger (H.)	A travers les livres	3	130
Moreau (P.)	État présent de notre connaissance de Flaubert	3	93
Moulinier (L.)	Version grecque	5	229
Oguse (A.)	Thème grec, pour l'agrégation	1	40
Osmont	Le préambule des *Confessions*	2	47
Picard (Michel)	Dissertation française	3	134
Pons (R.)	L'étude littéraire : Booz endormi	1	33
	A travers les livres	4	170
Rambaud (M.)	Esquisse d'une stratégie de César d'après les livres V, VI et VII du *De Bello Gallico*	2	54
		3	111
Ricatte (R.)	A travers les livres	4	170
Robert (René)	Le commentaire sous forme de dissertation	5	224
Robichez (J.)	A travers les livres	1	26
		2	78
		3	127
		4	169
		5	216
	A travers les revues d'histoire littéraire	2	83
		5	221
Romilly (J. de)	A travers les livres	1	29
		2	80
		3	130
		4	171
		5	220
Saint-Denis (E. de)	Thème latin	5	228
Schmidt (A. M.)	Bibliographie d'agrégation	4	181
Surer (P.)	Études sur le théâtre français contemporain. VIII	4	150
		5	201
	Dissertation française (classe de première)	4	173
Taladoire (B. A.)	Térence ou le théâtre de la jeunesse	1	12
Thiriet (F.)	A travers les livres	2	77
		5	220
Voisine (J.)	A travers les livres	1	25
		3	126
		4	169
		5	217
Weber (H.)	Les études sur Ronsard	1	1

L'Information Littéraire

Revue illustrée paraissant tous les deux mois pendant la période scolaire

COMITÉ DE DIRECTION :

Marcel BIZOS
Inspecteur général
de l'Instruction publique

Pierre BOYANCÉ
Professeur à la Sorbonne

Adrien CART
Inspecteur général
de l'Instruction publique

Pierre-Georges CASTEX
Maître de conférences
à la Sorbonne

Maurice LACROIX
Professeur de Première supérieure
au Lycée Henri-IV

Roger PONS
Inspecteur général
de l'Instruction publique

Mario ROQUES
Membre de l'Institut

SECRÉTAIRE GÉNÉRAL : **Jean BEAUJEU**
Professeur à la Faculté des Lettres de Lille

ADMINISTRATION ET RÉDACTION

J.-B. BAILLIÈRE ET FILS, 19, rue Hautefeuille, PARIS (6e).

Téléphone : DANTON 96-02 et 03. — C. C. Postaux : Paris 202. — R. C. Seine 7432. — R. P. Seine C. A. 4615

NEUVIÈME ANNÉE. — N° 1. — JANVIER-FÉVRIER 1957

SOMMAIRE

PREMIÈRE PARTIE. — **DOCUMENTATION GÉNÉRALE**

LES ÉTUDES SUR RONSARD, *par H. WEBER* 1
SUR LES PENSÉES DE PASCAL, *par A. ADAM* 6
LITTÉRATURE DRAMATIQUE ET TRADITIONS DE MÉTIER, *par R. GARAPON* 9
TÉRENCE OU THÉATRE DE LA JEUNESSE, *par B.A. TALADOIRE* 12
D'HOMÈRE A JEAN-LOUIS BARRAULT, ESQUISSE D'UNE HISTOIRE DE L'ORESTIE, *par J. DEFRADAS* 17
A TRAVERS LES LIVRES, *par R. GARAPON, Y. LEFÈVRE, J. ROBICHEZ, J. DE ROMILLY, J. VOISINE, etc.* 25
A TRAVERS LES REVUES D'ÉTUDES CLASSIQUES, *par J. ERNST* 31

DEUXIÈME PARTIE. — **DOCUMENTATION PÉDAGOGIQUE**

L'ÉTUDE LITTÉRAIRE : BOOZ ENDORMI, *par R. PONS* 33
THÈME GREC, POUR L'AGRÉGATION, *par A. OGUSE* 40
L'ENSEIGNEMENT DE LA GRAMMAIRE GRECQUE DANS LES CLASSES DE LYCÉES ET DE COLLÈGES, *par J. ALLARD* 43

L'Information Littéraire

Revue illustrée paraissant tous les deux mois pendant la période scolaire.

NEUVIÈME ANNÉE. — N° 1. — JANVIER-FÉVRIER 1957

Ont collaboré à ce numéro :

A. ADAM, professeur à la Sorbonne;
J. ALLARD, professeur de Première supérieure au Lycée Louis-le-Grand;
J. DEFRADAS, professeur à la Faculté des Lettres de Grenoble;
J. ERNST, rédactrice de l'Année philologique;
R. GARAPON, maître de conférences à la Faculté des Lettres de Caen;
Y. LEFÈVRE, professeur à la Faculté des Lettres de Bordeaux;
A. OGUSE, maître de conférences à la Faculté des Lettres de Strasbourg;
R. PONS, inspecteur général de l'Instruction publique;
J. ROBICHEZ, secrétaire de l'Encyclopédie française;
J. DE ROMILLY, professeur à la Faculté des Lettres de Lille;
B.-A. TALADOIRE, professeur à la Faculté des Lettres d'Aix-en-Provence;
J. VOISINE, maître de conférences à la Faculté des Lettres de Lille;
H. WEBER, chargé de cours à la Faculté des Lettres de Montpellier.

Prix de l'abonnement : **1.400 fr.** ; Étranger : **1.600 fr.** ; le numéro : **350 fr.**

N. B. — La Direction de la Revue décline toute responsabilité au sujet des opinions émises par les auteurs dans leurs articles.

ABONNEMENTS A TARIF RÉDUIT

LES INFORMATIONS

CULTURELLE ARTISTIQUE
GÉOGRAPHIQUE
HISTORIQUE
LITTÉRAIRE
SCIENTIFIQUE

Prix de l'abonnement pour chaque Information : Un an : **1.400** francs.

PRIX RÉDUIT

Pour

Trois Informations . . . . . **4.100 fr.**
Quatre Informations . . . . . **5.300 fr.**
Cinq Informations . . . . . **6.200 fr.**

Pour toute demande de changement d'adresse, prière d'envoyer la dernière bande et une somme de 20 fr.

PREMIÈRE PARTIE

DOCUMENTATION GÉNÉRALE

Les études sur Ronsard

Les études sur Ronsard demeurent toujours tributaires des travaux de P. Laumonier. Son *Ronsard poète lyrique*, et son édition critique de *La Vie de P. de Ronsard* par Claude Binet ont fixé presque tout ce que nous savons de la vie du grand Vendômois. Les rares précisions qui ont pu être ajoutées par la suite se trouvent, soit dans l'*Histoire de la Pléiade* de H. Chamard (1939-1940), soit dans le *Ronsard* de Raymond Lebègue (Boivin 1950).

Rien ne saurait non plus remplacer l'admirable édition critique donnée par la Société des Textes Français Modernes, édition inachevée (XVI tomes ont paru jusqu'à ce jour), mais qui doit être poursuivie. Pour les textes postérieurs à 1572, il faut donc recourir soit à l'édition Laumonier publiée chez Lemerre (1914-1919), soit à l'édition Gustave Cohen (dans la collection de la Pléiade), qui, toutes deux, ne donnent que le texte de 1584, en ajoutant seulement les poèmes posthumes.

***

La première question que pose l'œuvre de Ronsard est celle de ses rapports avec l'humanisme et du sens même, toujours débattu et complexe, de ce grand mouvement.

Le livre de P. de Nolhac, *Ronsard et l'Humanisme* (1921), nous apporte d'utiles précisions sur les rapports de Ronsard avec les grands érudits de son temps, sur le caractère même de l'enseignement de Dorat, qui applique encore, à l'étude d'Homère la méthode médiévale d'interprétation, symbolique et moralisante. Par ailleurs, la thèse de J. Seznec, *La Survivance des Dieux antiques* (1940), sans toucher directement Ronsard, nous permet de mieux comprendre la transformation de la mythologie antique, dès l'époque hellénistique, sous l'influence de préoccupations philosophiques, puis chrétiennes au cours du Moyen Age. Ce même courant se prolonge pendant la Renaissance; celle-ci se limiterait à la restitution plastique du décor antique et des attributs matériels des dieux païens.

Cette thèse, en soulignant des vérités incontestables, a peut-être le tort d'atténuer ou d'effacer l'originalité des idées de la Renaissance. L'intérêt porté à l'élément plastique de la mythologie, que l'on vérifie si aisément chez Ronsard, ne peut correspondre qu'à une attitude intellectuelle et morale qui remet au premier plan la vie physique, le corps. Il est vrai que cette attitude se heurte dans la conscience même du poète à un souci permanent de moralisation chrétienne, et que cette contradiction est fondamentale et permet de comprendre les aspects opposés de son œuvre.

Elle se retrouve d'ailleurs à la base même du néo-platonisme de la Renaissance et de la philosophie de Marsile Ficin, que Pontus de Tyard répand en France dans ses différents *Dialogues*. D'une part, le platonisme paraît rejoindre l'ascétisme chrétien par l'élévation mystique vers la beauté spirituelle et le mépris des voluptés corporelles, d'autre part, en attribuant à la beauté

physique la valeur d'un signe spirituel, il favorise l'exaltation sensuelle de la beauté féminine. C'est pourquoi, d'ailleurs, Ronsard échappe le plus généralement à l'influence du néo-platonisme authentique dans ses poèmes amoureux. Il suit cependant Marsile Ficin dans sa théorie de l'inspiration poétique, comme le montre le livre d'Henri Franchet, *Le poète et son Œuvre d'après Ronsard* (1923), ouvrage essentiel pour la compréhension des théories poétiques de Ronsard.

Le platonisme ne saurait d'ailleurs, à lui seul, résumer l'influence des idées antiques sur Ronsard. Henri Busson dans quelques indications, un peu brèves il est vrai, a signalé les influences épicuriennes, stoïciennes et même celles du courant averroïste qui paraît si radicalement opposé au platonisme (*Sur la philosophie de Ronsard* in *Revue des Cours et Conférences*, 1929-1930, t. I, pp. 32-48 et 172-185). De son côté, A.M. Schmidt, dans le chapitre de sa thèse, *La Poésie scientifique en France au* XVI^e *siècle*, consacré à Ronsard, a mis en valeur un aspect nouveau de la pensée du poète : le fatalisme pessimiste, qui s'accentue à partir de 1560, l'inquiétude superstitieuse liée à la recherche des signes et des présages. Malgré les exagérations certaines de ce point de vue, A.M. Schmidt a eu le mérite d'attirer l'attention sur la complexité de la pensée de Ronsard, qu'on ne saurait réduire à l'épicurisme des odes légères, ni à la seule célébration de la joie de vivre.

Nous avons essayé pour notre part de montrer dans *La Création poétique au* XVI^e *siècle en France*, comment, suivant son humeur et suivant les circonstances historiques, Ronsard obéit tour à tour aux sollicitations contraires des textes antiques et reflète avec intensité les contradictions qui font la vie de la Renaissance : appel à la joie de vivre dans l'exaltation de la beauté terrestre, enthousiasme pour le savoir et le triomphe de l'esprit, pessimisme découragé devant le tragique de l'histoire contemporaine, qui trouve un apaisement et un refuge dans la foi chrétienne.

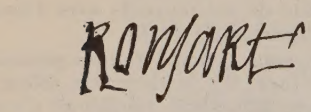
69

Se'l uero, ond'hà principio il nome uostro
Donna sopra l'illustri altre latine,
Fusse con quelle lodi pellegrine,
Che date al mio non ben purgato inchiostro.
Sarei (lasso) d'honor al secol nostro;
Et tra le Nimphe federei diuine,
Che son piu care à Phebo, & piu vicine
Nel fiorito, frondoso, & sacro bosco.
Ben uoi, uoi sola con l'eccelsa mente
A le cagion passando in ogni cosa
Leuate a la natura i suoi secreti.
Et stando Apollo, & le sue muse intente
Al uostro dotto stil, gia gloriosa
Auanzate i Philosophi, e i Poeti.

Sonet traduit par S. Gelais pour le roi

Tu, che fecondo l'alta Roma honora;
Sol cogliér puoi per queste riue ombrose
Le piu fresche herbette, & dilettose
Nate ad un parto con la bella Aurora,
A te il bel Thebro le sue fronde infiora:
Et per la fronte tua purpuree rose
S'apron d'ornarla quasi vergognose;
Che ghirlanda maggior t'aspetta anchora.
A te i candidi pomi, a te pendenti
Metton dolce rossire: e'l ciel sereno
Piu assai si mostra, e i prati assai piu molli.
Cosi cantò da un sasso in dolci accenti
Di furor pieno il gran pastor Sileno:
Et GIBERTO sonar GIBERTO i colli.

E iii



Rime di diversi uomini, par Giolito. Recueil de poèmes pétrarquistes, annotés par Ronsard. (Page réduite d'un tiers.)

* * *

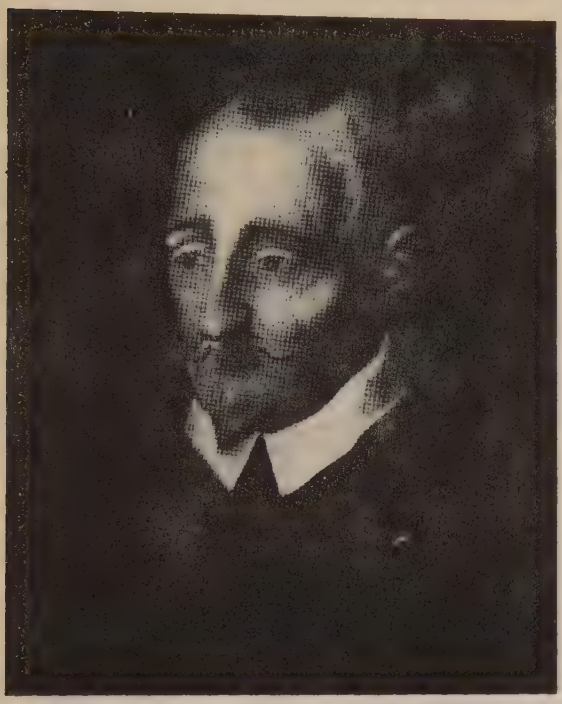
Un autre aspect essentiel des études sur Ronsard est celui du rôle de l'imitation dans la création poétique. Depuis plus de cinquante ans les études se sont accumulées sur les sources de Ronsard. Les résultats se trouvent généralement consignés dans les notes de l'édition Laumonier; signalons cependant parmi les études récentes celle de J. Hutton : *The Greek Anthology in France* (1946) [pour ce qui concerne Ronsard p. 350-374] et celle de Mary Morrison *Ronsard and Catullus* (B.H.R., 1956, t. XVIII, p. 240 et suiv.).

Remarquons également que depuis l'étude ancienne de Henri Guy, *Les sources françaises de Ronsard* (R.H.L.M., 1902) et les indications de Laumonier dans sa thèse, il n'a été publié que de très rares articles sur ce sujet. Celui de A. Pauphilet, dans les *Mélanges Huguet* (1940), confirme de façon intéressante la connaissance que Ronsard avait du *Roman de la Rose*. Plus important est le rapport souligné par Franco Simone entre les premiers poèmes de Ronsard et la tradition marotique dans *L'avviamento poetico di Ronsard* (Florence 1942).

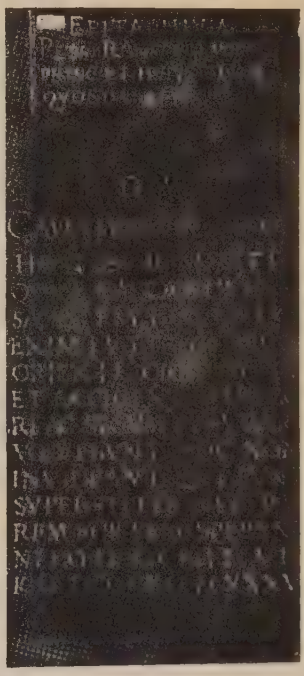
Nous nous sommes efforcés de notre côté d'étudier, pour un certain nombre de sonnets et de passages des *Hymnes*, comment, de l'imitation d'un ou plusieurs textes italiens ou antiques, Ronsard parvient à une création originale, soit par le traitement de l'image, que renouvelle sa connaissance du paysage vendômois, soit par le rythme, le mouvement ou la construction des rimes. F. Desonay dans deux volumes récents : *Ronsard poète de l'amour*, I. *Cassandre* (1952).

II. De *Marie à Genèvre* (1954), procède suivant une méthode toute différente. Négligeant le détail des imitations et se bornant à une confrontation très générale avec Pétrarque, il découvre l'originalité de Ronsard dans la dualité intérieure de l'émotion que traduit essentiellement la pulsation du rythme. De là d'intéressantes analyses des structures rythmiques (1).

La recherche de l'originalité, à travers l'imitation, dans la poésie amoureuse est liée au problème de la sincérité de Ronsard. De là, entre 1920 et 1930, une floraison de livres et d'études



Portrait de Ronsard
(Musée de Blois.)



Épitaphe de Ronsard,
conservée au Musée de Blois.

sur la vie amoureuse du poète, parmi lesquels se détache le paradoxal petit livre de Roger Sorg : *Cassandre ou le secret de Ronsard* (1925). En soutenant que Marie n'avait jamais existé et que Ronsard, toute sa vie, n'avait chanté, sous des noms divers, qu'une seule femme, Cassandre, il souleva l'indignation de tous les « ronsardisants ». Mais, malgré l'erreur de la thèse générale, il mettait en relief quelques faits indiscutables : que Ronsard a bien souvent prêté sa plume pour chanter les amours des grands, du prince de Condé ou de Charles IX, qu'il est très probable que le tombeau de Marie fut écrit à la mort de Marie de Clèves, maîtresse d'Henri III, au moment

(1) Pour un exposé précis des rapports de Ronsard avec la musique on se rapportera à la communication de Raymond Lebègue dans *Musique et Poésie au* XVI^e *siècle* (Colloques Internationaux du C.N.R.S., Sciences humaines, V. Paris 1954).

où celui-ci accéda au trône. Par ailleurs, René Sorg a souligné, avec raison, que le changement de ton d'un recueil à l'autre dépendait beaucoup plus, chez Ronsard, de ses préoccupations littéraires que de la personnalité de celle qu'il aimait. Ceci admis, il reste que Ronsard est d'un tempérament assez volage, plus imaginatif et sensuel que passionné, et que l'imitation poétique, si elle ne correspond pas toujours à un souvenir précis de sa vie amoureuse, retrouve en général un fond émotif réel, avec lequel joue librement son talent d'artiste.

On a essayé d'étudier ce talent et ce métier d'artiste à travers les corrections successives de son œuvre que rendait accessibles l'édition Laumonier. Depuis Etienne Pasquier (*Recherches sur la France*, l.VII, chap. VI), la tendance générale est de considérer comme malheureuses les dernières corrections et surtout les suppressions opérées par Ronsard dans son édition de 1584. Cependant, A. Feugère, étudiant les corrections successives apportées aux *Amours* de 1552, dans un article des *Mélanges Huguet*, en loue le goût et la sûreté, tandis que A. Raibaud les déplore dans la *Revue universitaire* (1939, t. I, pp. 429-440). Dans un autre domaine, Raymond Lebègue, comparant les manuscrits et la première édition de *La Franciade*, étudie le travail de Ronsard (Lettres d'Humanité, t. xi, déc. 1952). De ces études, encore très fragmentaires, et qu'il faudrait multiplier, il est bien difficile de tirer une conclusion générale.

L'étude stylistique de l'art de Ronsard rencontre inévitablement le problème du baroque, que la mode met au premier plan de l'actualité. Pour M. Raymond (cf. *Baroquisme et littérature* in *La Profondeur et le Rythme*, *Cahiers du Collège philosophique*, 1949 et *Baroque et Renaissance poétique*, 1955), il y a, chez Ronsard, d'une part un style où domine la contrainte de la strophe (les odes et les sonnets), qui tend au classicisme, et d'autre part, un style s'accommodant à la fluidité de longues suites d'alexandrins (élégies, poèmes, discours) dans lequel le poète s'abandonne à un mouvement sans contrôle et chante l'instabilité de toutes choses, dans un univers peuplé de démons que domine une sombre fatalité. Pour F. Desonay (cf. *Baroque et baroquisme* in B.H.R., t. xi, 1949, p. 248), c'est au contraire dans les audaces de langage, dans la fluidité des strophes lyriques, qu'apparaît le baroque de Ronsard, qui, dans ses œuvres postérieures, évolue vers le classicisme. Tout ceci souligne l'arbitraire et l'incertitude de la notion de baroque, mais donne naissance, surtout chez M. Raymond, à de pénétrantes analyses qui découvrent de subtiles connexions entre les sentiments exprimés et la forme poétique (1).

***

Ronsard n'est pas seulement un artiste, un intellectuel épris de la résurrection des formes et des idées antiques; il subit fortement la pression de la vie sociale, de la vie de cour; les problèmes nationaux et les problèmes politiques exercent une influence décisive sur son œuvre. Nous avons montré (cf. notre chapitre sur *La condition sociale des poètes*) comment Ronsard, appartenant, par ses origines, à la noblesse de cour, n'a cependant d'autres moyens d'existence que les bénéfices ecclésiastiques, qu'il n'obtient que par de multiples et lassantes flatteries à l'égard des grands. De là, chez lui, un perpétuel déchirement entre le désir d'une retraite studieuse, dans le décor du Vendômois natal, et la nécessité, comme aussi l'attrait, de la vie de cour, mais de là, aussi, une certaine connaissance des problèmes du gouvernement.

P. Champion, dans *Ronsard et son temps* (1925) nous présente un tableau agréable et précis des multiples incidences de cette vie de cour sur les poèmes de Ronsard. Le problème essentiel de son engagement, en 1562, au service de la cause catholique a été assez bien résolu, dès 1902, par P. Perdrizet, dans son *Ronsard et la Réforme*. Laumonier et J. Baillou, dans leurs éditions respectives des *Discours*, n'ont fait que reprendre ses explications avec quelques nuances et d'importantes rectifications chronologiques. M. Lange avait montré, de son côté, comment Ronsard puisait son argumentation contre les protestants dans les harangues prononcées aux États d'Orléans et au Colloque de Poissy (*Quelques sources probables des Discours de Ronsard*, in R.H. L.F., 1913, p. 788). H. Franchet a indiqué la parenté de certains arguments de Ronsard avec ceux d'un opuscule d'Erasme contre les luthériens (R.H.L.F., 1932, p. 321). Naturellement, Ronsard, bien que dominé par les exigences de l'actualité, ne cesse de recourir à l'arsenal d'images ou de thèmes que lui fournissent Homère, Virgile, Horace ou même L'Arioste et jusqu'à *L'Apo-*

(1) Rappelons que M. Raymond est l'auteur d'un ouvrage capital : *L'influence de Ronsard sur la poésie française* (1550-1585) paru en 1927.

calypse. Le problème qui se pose alors, et qui se retrouve dans presque toute poésie engagée, est celui de la fusion entre la vision directe de l'actualité et les souvenirs littéraires (cf. notre chapitre *Les Discours de Ronsard*). Malgré le parti-pris, passionnément injuste, de ses accusations, il a eu le mérite de sentir la menace que les guerres de religion faisaient peser sur l'unité nationale, c'est ce sentiment national lié, comme le veut l'époque, au sentiment monarchique, qui fait encore la valeur humaine de nombreux passages des *Discours*. C'est cet impératif historique qui l'oblige à renouveler partiellement son style et ses procédés, à créer les éléments de la grande satire épique qui s'épanouira chez d'Aubigné et plus tard chez Hugo. Il resterait à étudier l'évolution politique de Ronsard après la mort de Charles IX, son mécontentement croissant contre le régime des « mignons », qui l'amène à se rallier au parti des « politiques » et à souhaiter l'avènement d'Henri IV. Bien que cette évolution ait été signalée par tous ses biographes, il manque une étude sur la valeur des œuvres de cette dernière période.

Dans la mesure où il est possible de dégager des directions générales dans les études sur Ronsard faites au cours de ces dernières années, on peut dire qu'elles ont été orientées, d'une part, vers l'étude de la création artistique à travers la technique de l'imitation, de l'image et du style, d'autre part vers les aspects cosmiques, philosophiques et politiques de son œuvre, bien que la poésie amoureuse n'ait pas été négligée.

HENRI WEBER.

SECONDE

RESPONSE DE F. DE

LA BARONIE A MESSIRE

Pierre de Ronſard Preſtre-Gentilhomme Vandomois, Eueſque futur.

Plus le Temple de Ronſard où la Legende de ſa vie eſt briefuement deſcrite.

M. D. LXIII.

Pamphlet protestant contre Ronsard; le poète est représenté dans la vignette. (Réduction de moitié.)

Sur les *Pensées* de Pascal

En mettant au programme des concours d'agrégation les *Pensées* de Pascal, on a sans doute voulu, à la fois, placer les candidats devant l'un des grands textes de notre littérature, et les obliger à prendre connaissance des récents travaux qui ont enrichi les études pascaliennes. Nous ne pouvons tous que nous en réjouir. A condition toutefois que les conclusions de ces nouvelles recherches soient exactement pesées, que leur juste portée soit bien définie, que l'essentiel de l'effort demandé aux candidats soit la réflexion personnelle, directe, libre, sur le texte de Pascal, et non pas simplement l'étude des interprétations dont les *Pensées* se trouvent aujourd'hui, plus que jamais, surchargées.

Il est bien entendu que lorsque M. Lafuma a publié son édition des *Pensées*, lorsqu'il a pris pour base la *Copie* ancienne, lorsqu'il a démontré que cette *Copie* nous permettait d'atteindre à l'état des papiers de Pascal au moment de sa mort, il a rendu aux études pascaliennes un immense service. Mais à lire aujourd'hui ce qu'écrivent trop de Pascaliens éminents, il semblerait que nous savons enfin quel était le plan des *Pensées*. Il ne peut y avoir là qu'une fâcheuse confusion. Les dossiers de Pascal étaient constitués autour d'un certain nombre de rubriques, mais ces rubriques représentaient le groupement de ses réflexions et des matériaux accumulés, et non pas le plan définitivement adopté.

Pour s'en convaincre, que nos candidats examinent attentivement et sans parti pris le premier dossier, celui qui porte le titre d'*Ordre*. Ils comprendront que Pascal y a tout simplement groupé les différents projets qui lui venaient à l'esprit, aussi bien sur les modes de présentation (projets de lettres, projets de dialogues) que sur la ligne générale de l'argumentation. Qu'on lise, par exemple, le fragment coté 60 dans l'édition Brunschvicg, et l'on se convaincra qu'il s'agit de deux plans, très voisins à la vérité, mais distincts, entre lesquels Pascal ne choisit pas encore.

Nul moyen par conséquent de considérer les liasses mises en lumière par M. Lafuma comme la disposition définitive que l'auteur aurait adoptée. Je crois qu'il faut dire davantage. Ces liasses mêmes, en gros, nous instruisent du classement des papiers de Pascal à sa mort. Mais elles ne sont pas sans désordre, et ce désordre va jusqu'à conserver, dans des liasses différentes, deux états successifs d'un même fragment.

Qu'on prenne par exemple les fragments 409 et 410 de l'édition Brunschvicg. Le premier se trouve, dans l'édition Lafuma, au dossier *Grandeur*, le second au dossier *Vanité*. Or il s'agit en réalité d'une simple note, à peine intelligible, prise d'abord par Pascal (fr. 410), puis développée et mise en forme (fr. 409). Je vois bien l'objection. On pourra toujours prétendre que Pascal se disposait à parler dans deux endroits différents de Persée qui refusait de se tuer. Mais quelle vraisemblance que l'écrivain répète deux fois dans son apologie une anecdote d'un caractère si particulier ? D'autant plus qu'il existe d'autres fragments où l'évidence est plus grande encore de deux rédactions successives. Il suffira de citer les fragments 436 et 436 *bis*, 366 et 367, heureusement rapprochés par M. Brunschvicg, et séparés par M. Lafuma. La vérité toute simple est que Pascal n'avait pas mis suffisamment d'ordre dans ses papiers pour rejeter les fragments où il avait d'abord jeté l'ébauche d'une pensée reprise plus tard et correctement développée.

Dans la liasse *Vanité*, nous voyons figurer le fragment coté 234 dans l'édition Michaut. Or un état plus étendu de ce texte se lit dans le fragment 341 de la même édition (fr. 320 de Brunschvicg), et M. Lafuma le joint à la liasse *Raison des Effets*. Et c'est lui qui a raison, car il s'agit bien d'un cas particulier de cette « raison des effets » qui justifie aux yeux de Pascal l'ordre humain par des nécessités de pure pratique. La place donnée au fr. 234 dans la liasse *Vanité* ne peut être qu'une erreur.

Le « niveau » que les travaux de M. Lafuma nous ont permis d'atteindre, ce n'est donc pas l'ordre des *Pensées*, mais l'état des papiers de leur auteur. Si l'on croit nécessaire d'insister sur ce point, c'est que, depuis la publication de son édition, trop d'historiens l'ont, s'il est permis de le dire, exploitée pour donner à l'apologétique pascalienne une valeur inattendue et toute neuve. Je ne citerai que le plus notable d'entre eux, M. Jean Mesnard, qui s'écrie, dans un beau mouvement d'enthousiasme : « Quelle n'est donc pas alors notre surprise ! Quelle différence avec le texte que des générations d'éditeurs nous ont présenté ! »

***

La différence est-elle en vérité si grande, et parce que les fragments sont disposés d'autre manière, devons-nous reconnaître à l'argumentation de Pascal une force probante qui lui manquait il y a vingt ans? Les problèmes que pose l'interprétation des *Pensées* ne sont pas si faciles.

Problème d'originalité d'abord. Nos candidats ne manqueront pas de lire certaines parties excellentes du livre d'H. Busson sur *La Pensée religieuse de Charron à Pascal*. Ils attacheront un prix tout particulier à l'article de Joseph Dedieu (*R. H. L.*, 1930-1931) et au livre de J. Dagens sur Bérulle. De ces lectures, qui vont beaucoup plus loin qu'un simple alignement de « sources », ils dégageront cette idée essentielle, que deux philosophies religieuses, et par conséquent deux apologétiques, se développent à travers le XVII^e^ siècle. L'une, tout intellectualiste, qui prend son appui dans l'évidence d'un « entendement » divin au cœur des choses, et qui, de là, par des enchaînements méthodiques, pousse jusqu'à une démonstration du christianisme, l'autre au contraire qui part d'une prise de conscience de la condition humaine, de nos contradictions, de nos élans impuissants, de nos déchirements, et qui nous offre, dans la révélation chrétienne, à la fois l'explication de notre mal et le salut. D'un côté, l'école stoïcienne des Pays-Bas, Juste Lipse et Grotius. De l'autre l'augustinisme, admirablement développé dans la *Théologie naturelle* de Raymond Sebonde, exposé en formules somptueuses par Bérulle. L'originalité de Pascal n'est pas d'avoir trouvé une apologétique, c'est d'avoir choisi celle de l'augustinisme et d'avoir voulu y mettre la rigueur des enchaînements à laquelle ses travaux scientifiques l'avaient habitué.

Problème d'interprétation ensuite. Tous ceux qui abordent aujourd'hui de bonne foi l'étude des *Pensées* et qui demandent des clartés à leurs trop nombreux interprètes se trouvent en présence d'une décourageante confusion. On leur offre tour à tour un Pascal à la façon de Kierkegaard, un Pascal réduit au rôle de précurseur de Maurice Blondel et de son apologétique de l'action, un Pascal qui donne sa caution aux apologistes de l'immanence. On leur offre même aujourd'hui une sorte de Pascal prémarxiste, et qui, par l'argument du pari, instant capital, tournant décisif de la pensée moderne, marque le passage des philosophies individualistes aux pensées tragique et dialectique !

Il faut laisser aux *essayistes* cette méthode qui, dans l'auteur qu'ils étudient, ne cherchent qu'un prétexte à des constructions ingénieuses et arbitraires. C'est Pascal lui-même qui doit nous dire ce qu'il a voulu faire, et les *Pensées*, quel que soit l'ordre où nous les disposons, nous apportent une réponse claire à la question posée. Bien loin d'être une apologétique de l'action ou de l'immanence, bien loin de se ramener à une sorte d'existentialisme chrétien, la démonstration de Pascal était toute tournée vers les preuves positives, vers les preuves de fait, vers les miracles, les prophéties, les marques visibles de la véritable Église. Sa pathétique description de notre misère et de nos contradictions n'avait pas la prétention de « prouver » le christianisme. Elle ne constituait qu'une première étape. La seconde, c'était la réalité de la tradition judéo-chrétienne, sa force authentique, la masse compacte et solide de ses preuves.

Sur cette importance du rôle de l'histoire dans l'apologétique pascalienne, nos modernes interprètes ont bien soin de ne pas insister, car il leur faudrait avouer qu'elle est d'une grande faiblesse. Ce n'est pas qu'il s'agisse de juger de la science biblique de Pascal au nom de la critique moderne. Mais l'historien de Pascal a le devoir de remettre cet aspect de sa pensée dans les justes perspectives de son temps. Et comment ne pas voir que Pascal, en 1660, ignore les récentes acquisitions de la critique, comment ne pas dire que, dix ans plus tard, sa position se trouvait, en France même, complètement ruinée. Au moment où il prenait des notes pour son apologie du christianisme, l'étude de la Bible venait d'entrer dans une phase nouvelle. Quelques chapitres de Hobbes, en 1651, venaient d'ouvrir la voie, et quelques années plus tard le *Tractatus* donnait une application décisive de la méthode critique à l'exégèse des Livres sacrés. Il fut très vite connu en France, et la thèse de Paul Vernière nous permet aujourd'hui de savoir à quel point, dès la période 1670-1680, les cercles savants de Paris en furent informés, émus, pénétrés. Le mouvement avait dès lors commencé, qui devait mener aux conclusions de l'exégèse du XIX^e^ siècle. Bayle, pour ne citer qu'un exemple, avait déjà, très nette en son esprit, la théorie des « doublets » que Wellhausen allait, plus tard, développer en une puissante synthèse. Il n'est pas question de reprocher à Pascal d'avoir ignoré Spinoza. Mais une interprétation de Pascal qui néglige de faire ces rapprochements fausse les perspectives de l'histoire et met dans une lumière trompeuse la valeur des *Pensées*.

Il n'est pas difficile d'expliquer cette faiblesse de l'apologétique pascalienne. Malade, novice encore dans ce genre de travaux, Pascal devait faire confiance à ses amis de Port-Royal. Mais le parti augustinien était précisément, des divers milieux savants occupés de théologie, le plus

obstinément fidèle à la tradition, le moins prêt à tenir compte des progrès de l'exégèse sacrée. H. Margival l'a dit il y a un demi-siècle, et il a eu raison de le dire. Une très bonne thèse soutenue à la fin de 1955 sur Le Maistre de Sacy par Mlle Delassault et qui sera bientôt publiée, confirme, en dépit de son auteur, le jugement de H. Margival. Le Maistre de Sacy, Pascal, Port-Royal tout entier ne doutent pas un instant que Moïse est l'unique auteur du *Pentateuque*, que son autorité est le solide appui de la véracité du récit biblique, qu'entre Adam et Isaac, il n'y eut que deux patriarches, Sem et Mathusalem, qu'entre Adam et Moïse même, cinq générations seulement ont suffi à transmettre la révélation primitive.

***

L'apologétique de Pascal était donc d'avance ruinée par la critique. Il doit être permis de le dire. Il doit être permis de constater cet échec avec la netteté, avec la dureté que Pascal lui-même préférait aux formules enveloppées où se dissimulent la confusion des idées et une insuffisante bonne foi. C'est par une autre perspective que les *Pensées* révèlent leur grandeur et leur fécondité.

Sur le premier de ces points, je me permets de renvoyer, une fois de plus, à l'admirable étude de Frédéric Rauh. On ne la voit guère citée par nos Pascaliens, et je ne suis pas sûr que dans les six cents pages du volume des *Entretiens de Royaumont* consacré à Pascal, le nom même de Rauh ait été rappelé une fois. Il faut pourtant que nos candidats sachent qu'ils trouveront dans cet article l'interprétation la plus profonde de la pensée pascalienne, celle qui dégage le mieux la signification de cette pensée, en fait le mieux comprendre la grandeur.

Ce qu'ils feront pour donner peut-être plus de précision à la thèse de Rauh, c'est qu'ils lieront la « philosophie de l'unité » dont il parle au système général de l'humanisme. C'est l'humanisme, celui d'Erasme et de Juste Lipse, celui de l'élite cultivée de l'époque, qui a rêvé d'un monde harmonieux, reflet de la Sagesse infinie, c'est l'humanisme qui a prétendu ignorer les conflits de l'intérêt et de la morale, qui a cru à la bonté de la nature, qui a méconnu le péché. L'image du grand lutteur solitaire qui se dégage de l'étude de Frédéric Rauh, ce refus d'accepter les illusions consolantes de l'humanisme, cette analyse impitoyable des idées de raison et de vérité, de justice et de droit, cette critique des confusions d'esprit qu'elles peuvent dissimuler, cette violence à bafouer tout ce que l'élite, en Europe, considérait comme des vérités sacrées, voilà ce qui fait aujourd'hui la grandeur de Pascal et donne aux *Pensées* leur signification.

Voilà ce qui fait aussi leur fécondité, leur utilité toujours actuelle. Car Pascal doit être pour nous un maître de pensée. Il importe assez peu, disons même qu'il n'importe pas du tout qu'il ait accordé à la science biblique de ses amis de Port-Royal une confiance qu'elle ne méritait pas. Ce qui compte au contraire, c'est son attitude devant les problèmes de l'esprit, c'est son absence de respect devant les idoles, c'est la critique qu'il fait des chimères où la foule des hommes cherche le repos. Qu'on observe son attitude devant les problèmes de la politique et l'on constatera que cet homme qui nous invite à accepter tous les pouvoirs ne leur reconnaît en réalité aucun caractère sacré. Il nous enseigne à penser exactement à l'inverse de ceux qui se réclament le plus volontiers de lui, puisque rien ne lui est plus étranger que la confusion des idées, l'obscurité prudemment entretenue, les malentendus du conformisme. Il appartient à chacun de nous de tirer des exemples de ce grand esprit les leçons qu'ils comportent. Il nous appartient aussi d'aller au delà et d'affirmer, contre lui, qu'il appartient à l'homme, après avoir avoué ses faiblesses, de les surmonter et de trouver en soi-même des raisons d'échapper au désespoir,

ANTOINE ADAM.

Littérature dramatique et traditions de métier

Il est devenu habituel d'insister sur le caractère spécifique de la littérature dramatique, mais la vérité oblige à dire que, la plupart du temps, on a manqué de sérieux en sacrifiant à cette coutume : parlant des usages du théâtre et du métier des auteurs dramatiques, on n'a fait, d'ordinaire, que se reporter inconsciemment à sa propre expérience, à ses propres souvenirs de spectateur. Il n'y a que peu d'années que la pratique des dramaturges du XVII^e^ siècle a été étudiée dans son ensemble comme elle méritait de l'être (1) ; quant aux traditions du métier dramatique qui remontent au-delà du XVII^e^ siècle, elles ont été presque entièrement négligées. On lit communément des phrases comme celle-ci : « Cette comédie doit beaucoup à la farce ». — Mais qu'est-ce au juste que la tradition de la farce française? Pour peu que l'on s'y arrête, on se rendra compte que cette tradition est en réalité composée de plusieurs traditions de métier dont il importerait de rechercher, autant que possible, l'origine, les caractéristiques générales, l'évolution dans notre histoire dramatique, etc. En d'autres termes, la critique littéraire parle en toute occasion du « métier » d'un auteur de théâtre, mais elle est assez souvent incapable de dire à quoi se remarque, dans un ouvrage donné, l'utilisation des procédés techniques qui définissent ce métier, ou elle invoque, pour expliquer un dramaturge du XV^e^ ou du XVII^e^ siècle, les pratiques et les impressions des auteurs et du public d'aujourd'hui. Pour réagir contre un tel courant de facilité, le lecteur me permettra-t-il de me référer à des travaux personnels (2)? Ayant tenté d'étudier une tradition de métier dans notre ancien théâtre — celle de la fantaisie verbale employée comme moyen comique —, je voudrais résumer ici les faits que j'ai pu observer au cours de mon enquête, et surtout indiquer les perspectives plus générales que m'a ouvertes l'expérience de ces recherches.

***

L'objet proposé était donc de suivre l'emploi de la fantaisie verbale comme moyen comique dans les cinq siècles de notre théâtre qui vont du *Jeu d'Adam* à *Turcaret*, de la fin du XII^e^ à l'aube du XVIII^e^ siècle. Mais d'abord, qu'entendre par fantaisie verbale? A qui examine d'un peu près notre production dramatique médiévale, la conviction s'impose vite que les auteurs et le public des sotties et des farces aimaient le maniement du langage pour lui-même, indépendamment de son utilité immémoriale, de la signification et de la communication qu'il est chargé de procurer. Ils s'amusaient à jouer — on serait presque tenté d'écrire : à jongler — avec les mots. Encore ce terme de « jeu » est-il quelque peu équivoque, car il appelle, dans notre vocabulaire moderne, l'expression « jeu de mots » ; or le jeu de mots n'est pas un emploi fantaisiste du langage, libéré de la préoccupation majeure de la signification, mais au contraire un emploi curieusement calculé du langage, en vue d'une signification dont la duplicité fera tout le piquant. Non, nos ancêtres étaient moins intellectuels que nous ; ils cherchaient proprement à s'étourdir à force de mots « étranges » ou étrangement assemblés, et ils y prenaient un plaisir que nous avons parfois peine à comprendre aujourd'hui. C'est à cet emploi comique et comme gratuit du langage que j'ai donné, faute d'une meilleure appellation, le nom de « fantaisie verbale », et c'est de cette tradition comique très vite figée en procédés que j'ai voulu suivre la trace depuis les débuts de notre théâtre.

La fantaisie verbale apparaît çà et là dans les quelques pièces du XIII^e^ siècle qui sont venues jusqu'à nous : jargons de certains « dits » dramatiques, boniment de *L'Herberie en prose*, « derveries » ou propos de fou du *Jeu de la Feuillée*. Au XIV^e^ siècle, elle marque certains endroits des *Miracles de Notre-Dame* et de nos premiers mystères. Mais c'est surtout dans les farces, les sotties

(1) Nous songeons ici au beau livre de M. Jacques Scherer, *La dramaturgie classique en France*.

(2) *La fantaisie verbale et le comique dans le théâtre français*, Paris, A. Colin, 1957.

et les sermons joyeux des XVe et XVIe siècles qu'elle se manifeste avec exubérance ; c'est alors proprement l'âge d'or de la fantaisie verbale, et il est très facile d'étudier dans de multiples exemples les principaux procédés techniques où elle prend corps : jargons et travestissements du langage de toutes sortes, depuis le jargon latin et le latin « escumé » jusqu'aux mots qui n'ont de sens dans aucune langue ; incohérences systématiques ou propos sans suite, dont la *Sottie des Menus Propos* fournit le plus beau spécimen ; répétitions de tout genre, de mots, de phrases, de répliques entières, allant jusqu'à des espèces de ballets de paroles ; enfin entassements et accumulations, où le « Cri » des sotties voisine avec le boniment torrentueux des charlatans, la kyrielle d'injures avec la description énumérative des différentes parties d'un menu.

Toute cette somme de procédés techniques, toute cette tradition de métier va survivre au discrédit où tombent auprès des doctes, vers 1550, les différents genres de notre théâtre médiéval. Jodelle, Grévin et consorts auront beau éviter soigneusement ce « badinage » qui sent les époques d'ignorance, la fantaisie verbale remontera très vite à la surface : on la découvre à nouveau dans la *Néphélococugie* de Pierre Le Loyer, curieuse adaptation d'Aristophane faite par un admirateur de Ronsard, et, l'influence italienne aidant, en maints endroits des comédies de Larivey. On la découvre bien plus encore dans les nombreuses farces et facéties du début du XVIIe siècle, qu'elles soient attribuées à Tabarin, à Bruscambille, à Gaultier Garguille ou à Gros-Guillaume. Mieux même, entre 1610 et 1660, la fantaisie verbale reconquiert, lentement d'abord, mais de plus en plus vite et profondément, tout notre théâtre comique. Dès 1635, *L'Illusion comique* offre, avec le rôle de Matamore, un bel exemple de ce que représente le jeu avec les mots quand il est pratiqué par un auteur de génie ; et, lorsque vient l'heure de la comédie burlesque, l'heure de Scarron et de Thomas Corneille, on peut dire que la fantaisie verbale connaît un second âge d'or : jargons, propos en l'air, répétitions et énumérations refleurissent comme aux plus beaux jours des sotties et des farces et font manifestement les délices des spectateurs.

Et Molière, dira-t-on? Molière utilise, lui aussi, toutes les catégories de la fantaisie verbale. Il en augmente même le nombre en inventant une forme particulière de répétition : la répétition de la même idée à l'aide de mots différents. Il s'en sert, en maître qu'il est, pour égayer des scènes difficiles à égayer autrement ou pour fortifier une ambiance comique que la vérité parfois cruelle de sa psychologie tendrait à dissiper. Songerait-on à lui reprocher d'avoir été de son temps et d'avoir bien connu les traditions de son métier? Mais voici où éclate son génie : c'est que, tout en tirant parti des procédés techniques de la fantaisie verbale, il les plie au mouvement général de son dialogue et les subordonne aux exigences de la peinture des caractères. Par là, il dépasse le jeu avec les mots et lui ôte ce caractère de gratuité, de prodigalité qui lui était essentiel ; par là même, il provoque le déclin très rapide de la fantaisie verbale sur notre scène. Jusqu'à la mort de Molière, la comédie contemporaine telle que la cultivent un Montfleury, un Boursault ou un Poisson ne dédaigne pas les ressources du jeu verbal ; mais, à partir de 1680, tous les auteurs s'efforcent de rivaliser avec Molière sur le terrain de la comédie psychologique et délaissent désormais les faciles jongleries de mots. La tradition de la fantaisie verbale est moribonde à l'aube du XVIIIe siècle, et bientôt elle s'obscurcira dans la conscience des auteurs et des spectateurs au point de donner l'impression de n'avoir jamais existé.

***

Telle est, en deux mots, l'histoire d'une ancienne tradition de métier propre à notre théâtre comique. On voit aisément d'après ce seul exemple qu'une tradition de métier est bien différente d'un genre dramatique : elle n'en a pas la dignité et les contours nettement définis, mais elle est douée d'une plus grande vitalité ; elle survit aux genres dramatiques qui l'ont un moment abritée et elle se perpétue curieusement dans d'autres. Mais on voit aussi combien il serait souhaitable que d'autres domaines fussent explorés, d'autres traditions identifiées et suivies dans leur développement, leurs éclipses accidentelles et leur éventuel déclin. Le comique de gestes, les coups et violences de toutes sortes, les quiproquos, les différents types de bernes, autant de traditions de métier — pour ne parler que du théâtre comique — dont nous soupçonnons l'existence et la longévité sans pouvoir rien avancer de sérieux à leur sujet. L'intérêt qu'il y aurait à entreprendre de telles recherches? Il me semble qu'il serait double, et d'importance.

En premier lieu, une meilleure connaissance des traditions du métier dramatique permettrait une appréciation plus juste des grandes pièces et des grands auteurs. Longtemps on a étudié la farce de *Pathelin*, *Le Misanthrope* ou le *Tartuffe* comme des absolus ; à cette considération « isolationniste » des chefs-d'œuvre on a heureusement substitué, depuis un demi-siècle, un examen qui tient un plus grand compte des productions contemporaines et de tout l'entourage des grandes pièces. Mais, qu'on y prenne bien garde, un tel complément d'information, pour

nécessaire qu'il soit, n'est pas encore suffisant. S'agissant d'œuvres de théâtre, il faut aussi connaître quel ensemble de traditions l'écrivain a utilisées dans son travail créateur. Il n'est pas indifférent de savoir, par exemple, que l'auteur de *Pathelin* suit la tradition des « facteurs » du Moyen Age lorsqu'il fait jargonner son avocat ou déraisonner son marchand ; l'admirable est qu'il ait pu, tout en prenant appui sur les procédés traditionnels, les dépasser si magistralement et leur donner cette signification humaine qui leur manquait. On en dirait tout autant de Molière ; on est à même de mieux le connaître — et donc de mieux l'apprécier — quand on peut mesurer plus exactement ce que sa verve doit à ses lointains prédécesseurs, et quand on voit comment il volatilise et métamorphose ces emprunts à la tradition au point de les rendre méconnaissables, alliant ainsi le génie de son métier au génie tout court.

En second lieu, les traditions de métier, si elles étaient suffisamment identifiées et connues, nous fourniraient autant de critères objectifs, susceptibles de nous renseigner sur l'appartenance de telle ou telle œuvre à une esthétique ou à un courant littéraire donnés. Je prendrai ici deux exemples, tirés du domaine que j'ai tenté d'explorer. — On dit souvent, et avec raison, que le style de Rabelais a une saveur à la fois médiévale et théâtrale, mais l'on est parfois assez en peine d'appuyer cette intuition sur des preuves solides. La difficulté disparaît en partie si l'on veut bien remarquer que l'on retrouve dans le roman de Rabelais tous les procédés techniques de la fantaisie verbale qui ont cours dans les farces et les sotties contemporaines. C'est là indiscutablement la preuve que Rabelais s'est intéressé de très près au théâtre de son époque, et qu'il en a subi l'influence. — D'un autre côté, on étudie certaines comédies importantes du XVII^e^ siècle en leur appliquant les règles de vérité humaine et d'unité qu'a fait prévaloir le génie de Molière, et l'on est forcément amené ainsi à condamner, au nom de la conception classique de l'art, des œuvres comme *L'Illusion comique* ou *Les Plaideurs*. Il y a là quelque étroitesse de jugement, car ces comédies sont des comédies fantaisistes, bâties suivant les canons de l'esthétique burlesque : le traitement de faveur qu'y rencontre la fantaisie verbale le prouve bien. Le critère de la fantaisie verbale nous amène d'ailleurs à penser que le règne de la comédie burlesque s'étend beaucoup plus loin dans notre XVII^e^ siècle qu'on ne le dit ordinairement. Ce n'est pas jusqu'en 1660, c'est jusqu'en 1680 — Molière excepté — que les auteurs en renom se plaisent à ces dissonances systématiques et à ces écarts de langage mis à la mode par Scarron.

***

Encore ne parlé-je pas des renseignements précieux que cette connaissance des traditions du métier dramatique nous fournirait sur la psychologie des publics de jadis, ni non plus des comparaisons qui pourraient alors être faites entre ces publics de jadis et ceux d'aujourd'hui. Par exemple, que les flux de paroles sans suite aient tant diverti les spectateurs du XV^e^ siècle et que, de nos jours, de tels flux de paroles soient utilisés avec succès par un auteur sibyllin pour répandre un pénible malaise parmi l'assistance (1), il y a là de quoi rêver...

Robert GARAPON.

(1) Voyez Samuel BECKETT, *En attendant Godot*, acte II, discours du Porteur de valise.

Térence ou le Théâtre de la Jeunesse

(Notes pour un ouvrage en préparation)

Plaute et Térence, qui s'offrent à nous, dans l'ignorance où nous sommes de ce qu'ont produit les autres, comme les seuls représentants typiques de la Comédie latine, demeurent, depuis près de vingt siècles, accolés en une sorte de diptyque consacré dont la présentation ne varie guère. Plaute y symbolise, avec la puissance comique et l'exubérance verbale, le triomphe de la farce bouffonne, allant volontiers jusqu'à l'inconvenance, voire jusqu'à l'obscénité; Térence à son côté fait figure d' « honnête homme », grave et distingué, épris de délicatesses psychologiques, moralisant et sensible — pour tout dire, la complète antithèse de son pendant.

Le parallèle, mis au point sous cette forme par Horace et Boileau, est aussi commode à développer qu'à retenir et à transmettre. Nous convenons volontiers qu'il se justifie dans son ensemble, et dans le cadre d'un Art Poétique, tant qu'il s'agit seulement de mettre en contraste deux modes d'expression et deux formes de tempérament dramatique. Il n'en pèche pas moins, aux yeux de qui examine sérieusement et en détail l'œuvre respective de nos auteurs, par un excès de simplification, qui touche à l'injustice.

DE LA GÉNÉRATION DE PLAUTE A CELLE DE TÉRENCE

C'est l'Ombrien qui, généralement, fait tous les frais de la confrontation. Or son œuvre, sur le plan du pur théâtre — comme nous nous sommes efforcé de le démontrer dans une étude récente (1) —, si elle répond mal aux exigences classiques (et n'en déplaise aux raffinés de la littérature), témoigne dans l'invention comme dans la mise en œuvre d'une maîtrise qui ne se retrouve après lui que chez Molière, et qu'aucun moderne ne saurait faire oublier. Mais l'estime de commande que l'on porte souvent à Térence, par une sorte de snobisme à retardement, n'est guère mieux justifiée chez nombre de critiques que les sentiments qu'ils professent à l'égard de la prétendue vulgarité plautinienne. Il y a là un procès à réviser, et la tâche apparaît, au reste, assez abordable, si l'on s'avise qu'il a été altéré dans son principe par une erreur d'appréciation qu'il sied, croyons-nous, de corriger. Elle tient essentiellement à un défaut de méthode, lui-même imputable à la difficulté que nous éprouvons quand il nous faut conduire, dans une époque aussi reculée, des investigations précises touchant les variations du goût, la qualité des différents publics à satisfaire, la continuité de la production littéraire, la nature exacte des influences, en particulier celles des œuvres - modèles dont la plupart ont disparu, ou qui ne nous sont parvenues que sous la forme de fragments impossibles à utiliser de façon valable. L'ancienne habitude de grouper les auteurs, vaille que vaille, par genres et par « siècles », au lieu d'utiliser le classement, plus réel et plus efficace, par générations, achève d'offusquer certains jugements sur la portée de leurs intentions.

Plaute et Térence se réfèrent aux mêmes modèles de la Comédie grecque; ils leur empruntent, dans l'ensemble, les mêmes situations, les mêmes scénarios, les mêmes cadres dramatiques, la même galerie de types, enfin, composée de figures aussi obligées que celles de l'Atellane ou de la Commedia dell'Arte. Il est aussi plus que probable qu'ils faisaient représenter leurs pièces dans les mêmes conditions matérielles. Mais ce que l'on ne met pas assez en lumière, c'est qu'il y a entre eux vingt années d'intervalle, c'est-à-dire, précisément, l'espace d'une génération. Térence vient au monde en 190 - 185, c'est-à-dire au maximum six ans avant la mort de Plaute, et, quand il commence à écrire, en 166, aux environs de sa vingtième année, Plaute déjà a rang d'ancien. Est-il utile de rappeler ce que représentent vingt années d'évolution dans l'histoire de notre tragédie, de Corneille à Racine? Cela peut suffire pour une transformation profonde, sinon radicale, du goût public, plus encore, comme c'est le cas ici, pour que naisse chez un écri-

(1) B.A. Taladoire, *Essai sur le comique de Plaute*, Monaco, 1956.

vain la volonté de faire triompher des valeurs nouvelles. Un « siècle » est composé de vagues successives, suivies de quelques reflux devant les résistances inévitables, et alimentées par la poussée de certaines initiatives qui contiennent ou contrecarrent l'œuvre accomplie par les prédécesseurs. Les Anciens l'avaient bien compris, qui faisaient d'un *saeculum* la succession de trois *aetates* — trois âges, trois générations. L'histoire du goût ne saurait être valablement étudiée que sous l'aspect de cette progression.

Où en était le goût romain au moment de l'apparition de Térence? Compte tenu de quelques temps d'arrêt, l'esprit du monde hellénique n'avait cessé d'exercer son emprise sur Rome depuis la fin du VII^e^ siècle jusqu'aux récentes victoires sur Antiochus de Syrie, en 189, et sur Persée, en 168. L'histoire de cette influence se caractérise par une évolution de plus en plus rapide, et l'on sait avec quelle promptitude, conjointement avec l'apparition d'une littérature organisée, le goût et la mode des choses grecques pénètrent à la fois dans tous les milieux. Comme l'a justement souligné M. Jean Bayet, cette entrée de Rome « dans le monde grec *actuel* », encore qu'elle réponde à des besoins vivaces et à des habitudes déjà fortement enracinées, ne laisse pas d'être « prématurée », et cela se marque en diverses manières dans la production du III^e^ siècle. Rome, d'abord, encore très proche de ses « origines » et mal préparée au pur esthétisme des Alexandrins, se replie d'instinct vers les aspects littéraires les plus typiquement fonctionnels du corps social : l'exaltation épique, la solennité de la tragédie, le divertissement par le rire, satire ou comédie (qui bénéficient du reste déjà de fondements anciens), et, dans ces divers genres, vers les vieux modèles grecs, du IV^e^ siècle à l'époque homérique, plus accessibles à l'esprit du moment et dont beaucoup de sujets, mythes ou légendes, étaient déjà familiers aux Latins. Mais, outre cela, et en dépit du succès de l'hellénisme, il faut compter chez les auteurs avec une tendance marquée, en vertu de considérations nationales, à latiniser les grecs et, en face d'un public encore partagé, à rechercher, non sans difficultés, et de façon assez doctorale, entre les formes exotiques et les tendances indigènes, un juste équilibre, capable de satisfaire tout ensemble le penchant à la mode, le goût et l'amour-propre national. Le théâtre de Plaute, seul, à ce qu'il semble, parvient dans ce travail d'adaptation à s'imposer, en dépit de ses données et de ses cadres, comme un fait spécifiquement latin. Mais l'effort est sensible chez les autres, de Livius à Ennius. Encore ce dernier apparaît-il, à cet égard, comme un écrivain de transition. Il a, certes, l'esprit « romain » et la volonté de servir les valeurs nationales; mais ce « naturalisé », modelé à la grecque et tard venu à l'expression latine, zélateur officieux d'une coterie gouvernementale plus que chantre de Rome, s'accorde à une phase nouvelle de l'influence orientale. C'est le moment où le philhellénisme de sentiments et de culture, servant de prétexte aux visées de l'impérialisme romain contre les monarchies de l'Est, s'impose dans les cercles de l'aristocratie comme doctrine politique et commence à « payer »; où l'abondance des richesses nouvelles vient transformer l'existence sociale et économique de la ville; où celle-ci commence à vivre dans un décor grec, une ambiance spirituelle grecque; le temps de Scipion l'Africain, de Fulvius Nobilior, de Paul Émile, de Flamininus, dont la séduction et l'attitude humaniste préfigurent assez bien celles des Princes de la Renaissance. Ennius est le poète de cette société; mieux encore, il y symbolise, le premier, une forme d'hellénisme pour le service exclusif des classes dirigeantes, et qui, en tant que telle, représente une menace pour l'équilibre national, dans la mesure où elle « coupe » du commun les usagers de la nouvelle culture. Et le Sénat réactionnaire, comme certains esprits vieux-romains, représentés par Caton, ne s'y trompent point, qui réagissent alors durement, en diatribes et en actes, contre cette main-mise étrangère sur la vie spirituelle de Rome. Vainement, car à ce moment même, et justement par esprit de résistance, l'évolution achève de s'accomplir et l'hellénisme aristocratique de briser avec les goûts du peuple. Nous assistons, vers 165, pour ainsi dire à la libération extrême d'un courant de culture qui, depuis trois-quarts de siècle, creusait tant bien que mal sa voie dans les couches latines, et par là, par cette affirmation retardée mais catégorique de la primauté grecque, un *club* comme celui de Scipion Émilien peut être considéré, sans paradoxe, comme une école d'*avant-garde*. C'est un peu de la même façon (compte tenu, bien entendu, des différences de conditions et d'époque) que notre Romantisme, en dépit de toutes ses professions originelles, n'a commencé à découvrir sa vérité et à se manifester pleinement en profondeur, après s'être dégagé peu à peu des servitudes traditionnelles, que vingt-cinq ans environ après le second Cénacle — au moment où le grand public a commencé à ne plus comprendre...

Au surplus, dans le milieu de raffinés où pénètre Térence, tous ses compagnons, à commencer par Scipion, sont très jeunes; lui-même a à peine vingt ans quand il donne sa première comédie. Étranger, « déraciné » dès l'enfance, formé dans une maison où l'on ne jurait que par les Lettres grecques, il va subir naturellement — et totalement — l'influence de ce groupe d'hommes qui goûtent, en « génération favorisée », l'émerveillement d'avoir vingt ans ensemble, d'être, comme le dit joliment Sainte-Beuve, « d'une même volée », et qui se sentent faits pour une œuvre

commune : assimiler au mieux l'héritage des générations précédentes, mais aussi, et surtout, faire triompher le purisme de l'école. L'esprit circule librement à travers colloques et lectures et, comme, pour reprendre une boutade de Nietzsche, « un grand homme n'a pas seulement son esprit mais aussi celui de ses amis », les comédies de l'Africain reflètent parfois si exactement l'âme et les tendances du groupe, qu'on a voulu, à plusieurs reprises, les considérer comme le fruit d'une collaboration. Mais c'est là chercher à leur auteur une fausse querelle. Elles expriment tout bonnement les états ou les aspirations d'un âge et d'une affectivité, qui lient étroitement les familiers d'Émilien. Parmi eux, le poète adolescent que son biographe nous présente comme un être fragile et quelque peu efféminé, « de taille moyenne, un corps frêle, le teint brun », nous fait songer, au moins en face de son ancien maître, le sénateur Terentius Lucanus, au petit berbère de Gide. Et son théâtre nous apparaît d'abord comme un *théâtre de la jeunesse*, assez comparable par certains aspects (un mélange de revendications sentimentales, de marivaudage et d'émotion) à celui qui occupa, un moment, voici une quinzaine d'années, notre scène, alléchant le public par la promesse d'un bain de jouvence — « Altitude 3 200 », « Les jours heureux », « Le diable au cœur », « Carole au bord de la fontaine... » — mais qui ne nous a révélé trop souvent, il faut l'ajouter, d'une jeunesse vue par de vieux-enfants que les bégaiements et les fausses grâces. Rien de pareil, nous le verrons, chez Térence. Son inspiration est plus franche; elle se ressent d'une expérience plus immédiate.

LE RENOUVELLEMENT DE LA PSYCHOLOGIE

Et, pour commencer, qui dit jeunesse dit, avant toute autre chose, et tout à la fois, admirations exclusives, parti-pris dans l'obédience comme dans la révolte, désinvolture et irrévérence. Autant de traits que nous relevons d'abord dans la technique de Térence.

Plaute, tout en imitant les grecs, a fait éclater les cadres de la Néa, avec toute la fougue de son tempérament italien. Sa fantaisie débridée ne s'embarrasse d'aucune entrave, mais il procède spontanément, comme sans y penser, par le seul effet d'une exubérance qui s'apparente à celle de notre Rabelais. Térence se montre, à première vue, plus attentif à suivre ses chers modèles, et l'examen de ce qui subsiste de Ménandre plaide en faveur de cette fidélité aux œuvres de la Comédie nouvelle. En particulier, ses comédies sont dans l'ensemble des pièces « bien faites », d'une technique sans surprises, et dont il acquiert peu à peu la maîtrise depuis l'*Andrienne* jusqu'aux *Adelphes*. Pourtant deux faits sont à noter, qui déjà révèlent l'âge de l'auteur : quand il suit son inclination *(And., Hec., Ph.)*, l'action traîne souvent et l'œuvre sent l'école; quand il s'avise de vouloir flatter le goût de la *cavea (Heaut., Eun.)*, on le voit se perdre dans l'imbroglio, le plaqué, la confusion, et l'action se dilue plus qu'elle ne progresse.

Il ne réalisera totalement sa « manière » qu'à la fin, dans les *Adelphes :* c'est une démarche calme, peu propice à la variété, orientée tout entière dans le sens d'une démonstration psychologique, étroitement assujettie au jeu des caractères; dans la mise en œuvre, deux actions jumelées, qui se combinent, petit à petit, jusqu'au centre du drame, où elles se confondent pour s'acheminer ensemble vers le dénouement. Tel est le schéma, très classique, de la comédie térentienne, mais l'auteur ne laisse pas pour cela d'en prendre *consciemment* à son aise avec les traditions de la Néa.

On sait ce qu'il a fait du prologue explicatif en style de parade : rompant avec un usage consacré par le temps, il ne raconte plus « l'histoire » et substitue à l'argument un plaidoyer littéraire en faveur de son art. Ce faisant, il brave, non sans malice ni sans un brin d'insolence, un public accoutumé à plus de ménagements : « N'attendez pas, souligne-t-il dans les *Adelphes*, un résumé de la pièce; les deux vieillards qui vont venir vous renseigneront sur elle ». Car il considère que le divertissement du tréteau est *aussi* une œuvre d'art, et il défend obstinément son idée contre toutes les attaques que cela lui vaut dans sa carrière. Et, dans cette longue polémique, remarquons en passant qu'il se défend souvent bien mal, avec un entêtement, un ton spécieux, un mépris de l'adversaire, qui témoignent éloquemment de son âge. Mais il fait plus. Il se débarrasse volontiers de ses conclusions « ficelles » dès le début de la comédie *(And., Eun.)*; ou encore on le voit placer son dénouement au beau milieu de l'action pour en faire une simple péripétie *(Heaut., Ph., Ad.)*. C'est, dans un cas comme dans l'autre, une façon cavalière de dérouter le public. Quant à la sacro-sainte collection des personnages, il l'accommode aussi à sa manière — et nous touchons ici au fond même de la comédie. Dans tout son répertoire, un seul Miles *(Eun)*, un seul leno *(Ph.)*, un seul servus currens *(Ph.)*. L'esclave traditionnel n'accapare jamais l'intrigue, parfois même on l'escamote, comme dans l'*Hécyre*, sans lui donner le

loisir de jouer vraiment sa partie. Et, continuant à faire du nouveau — quitte à se fâcher ensuite contre qui le lui reproche —, l'auteur ne respecte pas davantage les autres emplois, ceux du vieillard, de la mère, de l'amoureux, de la jeune fille et de la courtisane. Pichon parle à ce propos d'un « renversement de toutes les traditions », et, de fait, cette façon délibérée de faire éclater l'humanité dans les rôles les plus conventionnels, qui valut à Térence de se voir décerner par Varron la palme de la psychologie au théâtre, marque dans les Lettres latines une date que l'on s'accorde à signaler. A dire le vrai, pareille tentative ne va pas jusqu'à la création de « types éternels », comparables à ceux de Molière ou même de Plaute. Térence n'a pas pour cela assez de force créatrice. Tout simplement, appliquant, en quelque sorte, à la comédie l'adage socratique, il ramène, loin de le dépayser, le spectateur à la connaissance de lui-même, en lui proposant, contre toute convention, des êtres de qualité moyenne, dans lesquels il peut se retrouver sans effort, et, le cas échéant, se juger. C'est dire, du même coup, que ces types ont cessé d'être seulement des exemplaires sociaux pour devenir des personnes. Et Térence se plaît davantage à « faire des idoles » qu'à les briser. On sait ce que devient, dans l'*Hécyre*, la « mauvaise femme », la courtisane, personnage entre tous conventionnel : une sorte de Dame aux Camélias, présentée au rebours des préjugés sociaux comme des marques traditionnelles. Et cette Bacchis a des sœurs en galanterie, Glycère, Chrysis, Thaïs, qui la valent amplement en générosité. Elles annoncent par plus d'un trait les « bonnes filles » du théâtre Elizabéthain.

Une égale tendresse s'étend, du reste, à tous les personnages. La matrone acariâtre se change en une âme pétrie d'amour, exerçant sur les siens une calme influence et toujours prête à se sacrifier pour ses enfants *(Hec.)*. Les vieillards ont abdiqué malice et paillardise pour se muer en pères de famille à la mode de Diderot. Celui de l'*Hécyre*, faible jusqu'à l'abandon, est incapable de diriger son fils et, bien entendu, car tel est l'éternel mari, fait retomber le résultat de ses erreurs sur sa femme à qui il attribue son propre manque de fermeté. Celui de l'*Heautontimoroumenos*, par l'effet d'une pudeur masculine et bien méridionale, parce qu'il n'a pas osé dire au sien à quel point il l'aimait, encore qu'il s'opposât à ses fantaisies, l'a laissé partir au loin et se ronge, depuis, de chagrin, allant jusqu'à se punir lui-même, en secret, de son attitude. C'est toute la psychologie du César de Marcel Pagnol.

Il faut dire — et ceci explique en partie cela — que les jeunes gens, dotés de parents si compréhensifs, loin d'être eux-mêmes, selon la règle, des fêtards ou des obsédés de la chair, sont réellement des amoureux, ingénus et candides, qui raisonnent leur passion et se tourmentent à l'infini. Ils philosophent beaucoup, dira-t-on; « mais à nul âge, répondrait Barrès, on ne philosophe plus volontiers qu'à vingt ans ». L'imagination, la timidité, l'ignorance donnent aux adolescents une force incroyable pour se proposer des succès et des malheurs également impossibles. Et ceux de Térence étant, nous l'avons dit, vertueux dans l'âme, leur vertu toujours triomphe parmi des luttes de conscience qui les déchirent — ce qui leur donne un intérêt certain du point de vue dramatique. On a souvent disserté sur cette « atmosphère d'Arcadie transportée dans l'atrium romain » mais il y a, croyons-nous, mieux à dire à ce sujet. En premier lieu, c'est la nature qui parle ici « toute pure », puisque la jeunesse est par excellence l'âge des tourments sentimentaux, des complications et des scrupules. Ensuite Térence enrichit par là sa comédie d'un admirable ressort dramatique. On oublie trop de nos jours que la jeunesse n'est dramatique, précisément, que si elle est indécise et mêlée, si on y retrouve l'agôn aristotélicien entre la pureté et les instincts de l'homme, si elle est habilement confrontée, enfin, avec ses aboutissements de l'âge mûr. Il n'y a qu'un thème éternel de l'adolescence, c'est celui d'Hercule entre le vice et la vertu. Mais Hercule, sagement assis sur la borne du conformisme, attendant l'âge où il commencera ses travaux, il n'y a point là de quoi nous passionner, en dépit de toutes les nymphes et de toutes les guirlandes dont on l'entoure.

Térence donc nous donne une image vivante et vraie du « mal de la jeunesse » (nous pensons à un autre titre du répertoire d'avant-hier : « J'ai dix-sept ans »), mais « la Providence morale remplace chez lui la force du destin dans la tragédie grecque ». Et, sur un plan un peu différent, combien nous apparaît plus attachant, si l'on songe qu'il a été conçu par un auteur de son âge, ce Chérea de l'*Eunuque*, frère du Chérubin de Beaumarchais, comme lui polisson aimable, aussi bon qu'il est impétueux.

Si Térence a excellé dans la peinture de l'amour, c'est que l'amour, de tous les temps, a été le « cher souci », volontiers exclusif, de la jeunesse — un amour lié à la faiblesse qui est à la fois la vérité dernière de notre nature et le secret de toute séduction —, et qu'il portait en lui déjà un peu de l'âme d'un Musset ou d'un Toulet. Et c'est pourquoi tout concourt, en définitive, dans son œuvre à l'exaltation de la femme. C'est un théâtre que domine l'esprit féminin, on pourrait presque dire féministe. Déjà les Grecs avaient inventé le type de la jeune fille libre, perdue puis retrouvée par miracle, et possédant toutes les qualités de la « jeune première ».

Térence à son tour adopte ce caractère et s'exerce à le modeler avec un attrait singulier qui ravissait le tendre Fénelon; avec aussi une certaine hardiesse, puisqu'il n'hésite pas à porter sur le théâtre, contre toutes les conventions sociales, au nom des droits de l'amour, la peinture d'une liaison honorable entre deux personnes non mariées. L'attente d'un enfant ne fait que conférer plus de délicatesse à l'émotion *(And.)*. Mais on trouve mieux encore dans la subtilité de l'analyse : que l'on songe à l'intrigue de l'*Hécyre*, où l'on voit un garçon qui s'éprend peu à peu de sa femme, après la formalité des noces, lorsqu'il apprend enfin à la connaître, et qui manque de la perdre au moment où il la chérit le plus. Petits drames intimes de l'amour-tendresse, sans vain pathétique, qui commandent l'action, comme dans Marivaux, et non sans maintes ressemblances dans le détail de l'analyse. N'est-ce par là, de toute évidence, le fruit d'une expérience directe?

LE RENOUVELLEMENT DE LA PÉDAGOGIE

Un autre thème du théâtre térentien a fait couler beaucoup d'encre, c'est celui de l'éducation. On s'est, à notre sens, trop souvent penché sur les *Adelphes*, où le problème se trouve largement débattu entre deux vieillards, comme sur un grave traité de pédagogie. Faisons remarquer ici encore que la question des sentiments et des principes qui doivent régir, dans la famille, les rapports entre parents et enfants, est particulièrement propre à faire réfléchir un jeune homme. Un cénacle « jeune-romain », comme celui de Scipion Émilien, brûlant de faire triompher des idées nouvelles, lui réservait certainement une place de choix dans ses entretiens. Elle commande, en effet, toute la vie sociale, et s'intégrait par là même dans le cadre de ses préoccupations humanistes. Cela peut se deviner notamment par la façon dont Térence, obéissant au souci commun de réaliser en tout une fusion harmonieuse, se prononce, comme Panaitios en philosophie ou Scipion en politique, en théorie au moins, pour un juste milieu. Mais ses convictions, dans le fond, sont nettement modernistes : il faut faire confiance à l'homme et agir à son égard sans aucun parti-pris ni aucun esprit de système. Ce n'était pas là, à coup sûr, le fondement de la vieille éducation romaine, et la remise en question sent son actualité. Pourtant, si l'on y regarde de plus près, la comédie des *Adelphes* est beaucoup moins une pièce à thèse sur la pédagogie qu'une fervente profession de « disponibilité » humaniste.

***

En bref, la Comédie de Térence se manifeste sur les tréteaux de Rome, sur le plan de l'esprit comme sur le plan de l'art, comme une révélation d'importance assez comparable à celle du théâtre de Corneille sur la scène française. C'est là un point que nous nous réservons de développer quelque jour. Comment nous apparaît-elle avec le recul du temps? Comme le théâtre d'une élite, certes, mais, ceci dit, fort difficile à classer. Ni tout à fait sérieux ni franchement comique, le rire n'y figurant qu'à titre d' « alibi » pour faire passer les idées, doser, mettre en valeur ou tempérer l'émotion — et cette forme de comédie connaîtra jusqu'à nos jours un long succès; ni tout à fait grec ni tout à fait romain, mais plutôt portant la marque d'une génération et d'un âge de la vie; un peu désincarné, sans doute, mais, dans la mesure même où il s'arrache aux contingences du temps, bravant le goût commun, les exigences du parterre et le conformisme des auteurs concurrents, crânement engagé sur la voie de la conquête humaniste. On a souvent pensé que l'Africain était une anomalie dans l'histoire des Lettres latines. Pour le grand public de son temps, à coup sûr, et, dans le nôtre, pour les critiques avant tout soucieux de bien ordonner leurs étiquettes. Mais pour qui cherche dans ses comédies autre chose qu'un divertissement — et jamais on ne prend l'art aussi au sérieux qu'à vingt ans; ce n'est que plus tard que naît, hélas, chez les écrivains la mauvaise conscience —, celles-ci brillent comme un chaînon précieux dans la continuité de la pensée occidentale.

B. A. TALADOIRE.

D'HOMÈRE A JEAN-LOUIS BARRAULT

Esquisse d'une histoire de l'Orestie

Parmi les mythes grecs constamment repris par les auteurs dramatiques, le drame de la famille d'Agamemnon jouit d'une exceptionnelle fortune. Tous les éléments s'en rencontrent déjà dans l'*Odyssée*. Eschyle lui consacre une célèbre trilogie, la seule trilogie qui ait subsisté, dans le naufrage de la littérature grecque antique. Aujourd'hui encore, après Paul Claudel qui en a donné une remarquable traduction, Giraudoux qui a fait revivre à sa manière Électre et son entourage, et Jean-Paul Sartre qui en a tiré un drame philosophique, voilà que la Compagnie de Jean-Louis Barrault a représenté une *Orestie* dans une adaptation nouvelle d'André Obey. Cette multiplication des Oresties modernes (et l'on pourrait en citer d'autres, tant en France qu'à l'étranger) est une preuve suffisante de la richesse de ce mythe. De combien d'interprétations il est susceptible de se charger, je n'en donnerai comme témoignage que le 11e *Cahier de la Compagnie J.-L. Barrault*, publié à l'occasion de la dernière en date des apparitions d'Oreste sur notre théâtre (1955) : on y trouvera une série d'articles — où l'enthousiasme l'emporte souvent sur la science... — qui s'efforcent de repenser l'Orestie en fonction de nos problèmes d'aujourd'hui. Laissant de côté maintes erreurs manifestes, je signalerai seulement comme dignes d'intérêt les extraits du livre consacré à l'Orestie par le professeur anglais communiste George Thomson et les pages intelligentes de J.-L. Barrault dont on retiendra la formule : « L'Orestie, libérée de l'angoisse, est l'œuvre du renouveau ». Comment, de ce sombre drame primitif, on a pu légitimement tirer cette impression de renouveau, cet optimisme révolutionnaire, sans en trahir l'esprit, je voudrais le montrer en retraçant rapidement l'histoire du mythe.

HOMÈRE

La première version nous en est donnée par l'*Odyssée*. L'action héroïque d'Oreste, qui a vengé son père, assassiné par l'amant de sa mère, est glorifiée et, à plusieurs reprises, le fils d'Agamemnon est proposé en exemple au fils d'Ulysse. Agamemnon, qu'Ulysse rencontre aux Enfers, lui raconte l'attentat dont il a été victime : il souligne naturellement la responsabilité de Clytemnestre, mais ne sait rien encore de son fils. Le rôle d'Oreste n'est donc guère développé dans l'épopée : le poète insiste sur l'infamie des criminels et la vengeance est simplement signalée comme une suite naturelle et légitime du crime. Aucun cas de conscience ne se pose à Oreste : le sang appelle le sang et sa mère aussi bien qu'Égisthe mérite le sort qu'elle subit. Personne ne songerait à en faire à Oreste le moindre reproche et il n'en retire au contraire que de la gloire, en fils qui accomplit son devoir envers son père. Mais, tant qu'il n'y a pas de cas de conscience, il n'y a pas de drame. Le thème de l'Orestie, tel qu'il se rencontrait chez Homère, n'était pas un sujet tragique.

Le drame n'existe qu'à partir du moment où il s'installe dans le cœur même d'Oreste (1). A ce moment, le vengeur devient le personnage principal. Oreste n'avait pas à se demander, chez Homère, s'il devait ou non tuer sa mère : son devoir de vengeur était absolu. Le drame apparaît en même temps que le doute. Lorsque Égisthe n'est plus considéré comme le seul instrument du crime, lorsque Clytemnestre se charge d'une lourde part de responsabilité, Oreste a désormais en face de lui un être envers lequel l'amour filial doit lui inspirer du respect. Placé entre deux devoirs, celui de tuer sa mère pour venger son père et celui de respecter le sein qui l'a nourri, il est d'abord incapable de résoudre seul le conflit. Sur le plan humain il n'y a pas de solution à son drame de conscience et seul un dieu peut lui dicter son véritable devoir et le soutenir dans ses épreuves. La version la plus ancienne que nous connaissions de l'Orestie, dans laquelle le rôle d'Oreste ait pris cette valeur dramatique, est celle de Stésichore (milieu

(1) J'ai essayé de prouver, dans *les Thèmes de la propagande delphique* (Paris, Klincsieck, 1954, p. 160-204), que l'Orestie avait acquis à Delphes cette signification nouvelle.

du VI[e] siècle), dont les fragments attestent à la fois la culpabilité de Clytemnestre, les remords d'Oreste symbolisés par l'apparition des Érinyes et l'intervention d'Apollon, qui prête son arc à Oreste pour lui permettre de les repousser (1).

ESCHYLE

Les mêmes traits se retrouvent dans une version complète de l'Orestie qui illustre la XI[e] Pythique de Pindare, et, en dehors de quelques différences qui ne changent rien à la signification générale du mythe, dans la trilogie d'Eschyle, dont les trois pièces, *Agamemnon*, les *Choéphores* et les *Euménides* racontent successivement le retour d'Agamemnon et son assassinat, la vengeance et le procès d'Oreste, poursuivi par les Érinyes (ou Euménides), purifié et défendu par Apollon, acquitté enfin par l'Aréopage athénien qu'Athéna fonde pour le juger. Si le problème moral était encore rudimentaire dans l'*Odyssée*, l'Orestie d'Eschyle est dominée d'un bout à l'autre par les questions morales. A tous les moments du drame, les notions de responsabilité et de culpabilité donnent leur sens aux actions des personnages. Une tradition faisait d'Agamemnon la victime innocente d'une malédiction qui, provoquée par les crimes de son père Atrée, devait s'appesantir sur toute sa descendance et qui devait finir par accabler Oreste. Eschyle s'attache au contraire à montrer que les dieux n'ont pu vouloir une telle injustice, et, si Agamemnon connaît un sort ignominieux, il l'a amplement mérité. N'est-il pas responsable de la mort de sa fille Iphigénie, qu'il a sacrifiée à son orgueil de chef, pour venger l'affront fait à son frère par une femme méprisable? N'a-t-il pas, lors de la prise de Troie, laissé piller les sanctuaires des dieux? Et sa femme lui fait commettre lorsqu'il entre dans son palais, un nouveau sacrilège : elle a étendu sur son passage des tapis de pourpre, sur lesquels il marche, commettant un acte de démesure, car la pourpre est réservée aux Immortels. La mort d'Agamemnon n'est donc pas l'œuvre d'une aveugle fatalité : elle satisfait une justice qui punit les actes de démesure (ou d'*Hybris*). Mais Clytemnestre, l'épouse infidèle, qui a trahi son époux retenu au loin par la guerre, la femme criminelle à laquelle l'épopée opposait en Pénélope le type de la femme fidèle, n'en était pas pour autant justifiée, et son crime passe même, aux yeux d'Eschyle, pour le plus infâme. A cette époque où tant d'Athéniens partaient pour des campagnes lointaines, le poète tenait à accabler celle qui, se laissant suborner par un amant, avait pu méditer un tel crime pour le retour d'un combattant. Ajoutons qu'un préjugé patriarcal, très vivace en Grèce, accorde à l'homme une prééminence sur la femme, et que l'assassinat du père de famille passe pour le plus inexpiable des crimes. Aussi rien ne doit-il arrêter la main du vengeur. Aucune circonstance n'est retenue pour atténuer la responsabilité de Clytemnestre, qui doit payer de sa vie la mort d'Agamemnon.

Mais qui la châtiera? Dans le droit criminel des Grecs, issu du vieux droit familial, seul un parent de la victime peut poursuivre le meurtrier. Seul Oreste peut donc venger son père. Et il ne peut le venger qu'en tuant sa mère. Crime horrible contre lequel la conscience des hommes de tous les temps a dû se révolter. Malgré tout ce que le poète a pu dire de Clytemnestre et de son crime, il ne saurait empêcher que, au moment d'accomplir son acte de vengeance, Oreste ne recule d'horreur. Pourtant, dans la série des crimes qui ont ensanglanté la famille des Atrides, seul le crime d'Oreste ne s'accompagne d'aucune culpabilité. Oreste ne saurait agir autrement : il n'est que l'instrument de la vengeance et il ne fait qu'exécuter l'ordre du dieu. Eschyle a mis en relief le rôle primordial d'Apollon, dieu de Delphes, qui, par ses oracles, a poussé Oreste à tuer sa mère, et qui, par la bouche de Pylade, intervient au moment décisif pour lui rappeler ce qui est son devoir absolu. Oreste n'est donc pas coupable. Si sa main est souillée par le sang versé, le dieu la purifie, dans son temple où il l'accueille en suppliant, et il l'accompagne devant le tribunal athénien où il le fait acquitter, avec l'aide d'Athéna. Si le meurtre volontaire et prémédité, celui qu'a commis Clytemnestre, mérite un châtiment auquel rien ne lui permet d'échapper, Oreste, qui a accompli un acte de justicier, ne saurait être tenu pour responsable : il est assimilé aux criminels involontaires ou à ceux qui ont agi en état de légitime défense, et il ne mérite aucun châtiment. Aussi les Érinyes, symboles d'un droit ancien qui ne faisait pas le départ entre le crime et le meurtre légitime, ont-elles beau s'acharner contre lui, Oreste sera sauvé grâce à l'intervention d'Athéna et d'Apollon, défenseurs d'un droit nouveau qui, en jugeant celui qui a tué d'après ses intentions et la valeur de sa victime, introduit dans la juridiction criminelle un immense progrès et reconnaît à la personne humaine une dignité jusqu'alors inconnue.

(1) *Ibid.*, p. 174 sq. Fragments réunis par Bergk, *P.L.G.*, III[3], fr. 31-42.

***

Ce conflit entre le droit ancien et le droit nouveau trouve son apaisement dans la réconciliation entre les Érinyes et Athéna, qui, à la fin des *Euménides*, leur offre une place au flanc de son Acropole et un culte dans sa cité. Mais on doit se garder, comme beaucoup de commentateurs ont tendance à le faire, de considérer qu'il présentait pour Eschyle un intérêt d'actualité. Il y a bien longtemps que le droit nouveau a triomphé à Athènes lorsque, en 458, Eschyle fait représenter sa trilogie. Les lois de Dracon, qui codifièrent le droit criminel athénien à la fin du VII^e^ siècle, contenaient déjà la distinction fondamentale entre le meurtre volontaire et le meurtre involontaire, et le tribunal athénien des Éphètes, lorsqu'il se réunissait au Delphinion, était spécialement habilité à connaître des procès où le meurtrier s'était trouvé en état de légitime défense. L'intervention d'Apollon d'autre part et la localisation à Delphes de la purification d'Oreste remontent à une élaboration du mythe dont Stésichore nous offre déjà un témoignage. Ce qui peut être particulier à Eschyle, c'est seulement le rapprochement entre une attitude que la tradition attribue à Apollon Pythien et une juridiction propre à Athènes. Il faut chercher ailleurs les raisons d'actualité qui ont pu lui dicter certains aspects de son Orestie.

On peut considérer comme un premier souci d'actualité la localisation à Athènes d'un important épisode de l'Orestie et la nationalité argienne attribuée à Oreste. Homère plaçait à Mycènes le palais d'Agamemnon; Pindare situait à Amyclées son Orestie; Simonide et Stésichore faisaient d'Oreste un Spartiate. En plaçant à Argos le royaume d'Agamemnon et la patrie d'Oreste, Eschyle reprenait le nom qu'Homère attribuait à une vaste région sur laquelle régnait le roi des rois, mais qui ne désignait plus alors qu'une ville péloponnésienne rivale de Sparte et alliée d'Athènes. En faisant acquitter Oreste roi d'Argos par un tribunal athénien, il projetait dans le passé mythique l'alliance qui venait d'être conclue entre les deux cités, et c'est Oreste qui, dans les *Euménides*, promettait aux Athéniens l'amitié de ses concitoyens.

Le procès d'Oreste — un discours de Démosthène nous l'explique nettement (1) — aurait dû être porté devant les Éphètes du Delphinion. Or Eschyle fait juger Oreste par l'Aréopage, spécialement institué par Athéna à cette intention. Seconde innovation dans laquelle il faut voir une préoccupation d'actualité. Les chefs du parti démocratique athénien, Éphialte et Périclès, exerçant alors une influence prépondérante sur leurs concitoyens, venaient de faire voter des réformes, dont l'une restreignait les pouvoirs du Conseil de l'Aréopage : celui-ci, de recrutement aristocratique, perdait au profit du Conseil des Cinq-Cents ses prérogatives politiques et ne conservait que ses fonctions judiciaires. Eschyle, à ce moment précis, glorifie la fondation de l'Aréopage par Athéna, modifiant la tradition d'après laquelle ce tribunal aurait été institué pour juger Arès meurtrier d'Halirrhotios, fils de Poseidôn. On a souvent voulu voir dans cet épisode, introduit pour des raisons d'actualité, une prise de position d'Eschyle en faveur de l'Aréopage et des aristocrates victimes des réformes. On n'a pas assez remarqué que, en célébrant la fondation de l'Aréopage en tant que tribunal, Eschyle, par là même, excluait que des fonctions politiques lui eussent appartenu dès l'origine, et il justifiait en même temps l'amputation de ces pouvoirs politiques à laquelle venait de procéder Périclès.

***

Ajoutons que bien des indices permettent d'affirmer que Périclès et Eschyle entretenaient des relations d'amitié. Périclès, encore jeune, avait été désigné comme chorège pour faire jouer la trilogie qui contenait les *Perses*. Il a continué certainement à apprécier un poète dont les idées élevées s'accordaient bien avec la politique modérée, avec la démocratie aristocratique dont il faisait son idéal. Par sa mère, il appartenait à la famille des Alcméonides, et il devait voir d'un œil favorable cette fusion d'éléments delphiques et d'éléments athéniens réalisée par Eschyle dans son *Orestie*. Ses ancêtres, fidèles adorateurs du dieu de Delphes, avaient, au siècle précédent, contribué à la restauration et à l'embellissement de son sanctuaire. On pourrait trouver dans le désir de soutenir la politique de Périclès la raison d'être d'un épisode assez étonnant des Euménides et y voir une troisième marque de ses préoccupations d'actualité. Devant le tribunal de l'Aréopage, Apollon prononce en faveur d'Oreste un étrange plaidoyer, où il s'efforce de démontrer que le meurtre d'une mère ne saurait être considéré comme un crime grave, sous prétexte que la mère ne serait rien pour l'enfant et que, dans l'acte de génération, le père fait tout, la mère n'étant que le réceptacle de la semence. Si une telle théorie répond bien à une idéologie patriarcale, si, comme on l'a aussi montré, elle est conforme à des conceptions

(1) *Contre Aristocratès*, 66.

physiologiques attestées chez les médecins du temps, on a aussi prouvé (1) que, adaptée au cas de Périclès, elle avait une signification politique. Périclès était lié par sa mère au clan des Alcméonides, qui, en raison d'une souillure ancienne, étaient restés suspects à une partie des Athéniens : si la mère ne transmet rien au fils, Périclès ne pouvait être considéré comme l'héritier de la souillure des Alcméonides et ses adversaires politiques perdaient un argument qui eût permis de l'exclure de la vie politique. J'ajouterai que la doctrine générale de l'Orestie, qui substitue la notion de responsabilité personnelle à la responsabilité collective des générations successives, contribuait à libérer Périclès de toute culpabilité pour une faute commise plus d'un siècle avant sa naissance.

L'Orestie d'Eschyle est la plus riche des versions que l'Antiquité nous ait données de ce mythe. On voit comment le poète, empruntant un mythe traditionnel, ne se sent nullement lié par la forme que ses prédécesseurs lui ont donnée. Il ne saurait être question de rechercher dans les récits mythiques un souci d'authenticité, quelque chose qui ressemblerait à une vérité historique. Le mythe est comme un thème sur lequel chaque poète brode ses variations, en fonction de ses sentiments personnels et de l'actualité. L'éternel problème du parricide forme le fond. Le conflit entre le droit ancien et le droit nouveau y a été introduit longtemps avant Eschyle. Le poète athénien a profité de certains épisodes pour y introduire des éléments d'actualité politique qui, aujourd'hui, peuvent nous échapper et nous paraître secondaires, mais qui autorisent ses successeurs à user de la même liberté à l'égard du mythe et à faire de lui un prétexte à exposer leurs points de vue.

DE SOPHOCLE A VICTOR HUGO

Sophocle et Euripide ont à leur tour consacré à la légende d'Oreste des tragédies qui nous ont été conservées. Ils sont l'un et l'autre trop tributaires de l'Orestie d'Eschyle pour que l'étude de leurs pièces nous apporte des éléments vraiment nouveaux. L'*Electre* de Sophocle a transformé en un drame humain la tragédie surhumaine d'Eschyle où les dieux menaient le jeu. Le personnage d'Électre est mis au premier plan, comme le souligne le titre de la pièce. C'est Électre désormais, Électre bafouée et maltraitée par Clytemnestre et Égisthe, qui respire la vengeance et pousse Oreste à l'action, sans qu'Apollon ait besoin d'intervenir directement. L'*Électre* d'Euripide fait descendre encore d'un degré le ton de la tragédie, qui n'est plus qu'un drame bourgeois : Électre est devenue la femme d'un humble jardinier et les péripéties de la pièce tournent au mélodrame, tandis que le poète, l'esprit critique en éveil, ne manque pas une occasion de rappeler certaines invraisemblances relevées dans l'Orestie d'Eschyle pour s'en moquer. A quoi bon parler enfin de l'*Oreste* d'Euripide, où le procès du parricide se déroule à Argos, au milieu des épisodes les plus compliqués? Ces pièces sont bien insignifiantes, comparées au monument qu'est la trilogie d'Eschyle.

***

Il semble que nos poètes classiques aient reculé devant l'horreur des situations que leur offrait l'Orestie. Quoi de plus horrible en effet qu'un fils conduit, pour venger son père, à assassiner sa mère? Quoi de plus horrible aussi qu'une mère levant la hache sur son fils pour l'abattre par derrière, au moment où il va tuer son amant? Le problème moral sur lequel reposait l'Orestie antique leur échappe : voulant peindre la nature humaine dans son éternelle vérité, ils ne sauraient renouveler le sujet en le replongeant dans l'actualité. On ne s'étonnera donc pas, dans ces conditions, qu'ils aient renoncé à représenter sur le théâtre Oreste parricide. L'utilité du poème dramatique, écrit Corneille dans son *Premier Discours sur le Poème dramatique*, « se rencontre en la naïve peinture des vices et des vertus, qui ne manque jamais à faire son effet quand elle est bien achevée, et que les traits en sont si reconnaissables, qu'on ne peut les confondre l'un avec l'autre, ni prendre le vice pour la vertu ». Comment tirer une leçon de morale de l'Orestie? « Clytemnestre se plaignait des concubines qu'Agamemnon ramenait de Troie : mais il n'avait point attenté sur sa vie comme elle fait sur la sienne : et ces maîtres de l'art ont trouvé le crime de son fils Oreste, qui la tue pour venger son père, encore plus grand que le sien, puisqu'ils lui ont donné des Furies vengeresses pour le tourmenter, et n'en ont point donné à sa mère, qu'ils font jouir paisiblement avec son Égisthe du royaume d'un mari qu'elle avait assassiné. » On voit que Corneille ne paraissait guère comprendre le véritable caractère de l'Orestie d'Eschyle : n'oublie-t-il pas que, finalement, Oreste est absous par les dieux et par les hommes?

(1) Cf. A. Plassart, *Eschyle et le fronton Est du temple delphique des Alcméonides*, Mélanges Radet, R.E.A., 1940, p. 293-299.

Racine, qui ne se laissait pas retenir par les scrupules de morale et qui ne reculait pas devant la peinture des pires cruautés, Racine, avec le goût de la culture grecque que lui avaient inculqué ses maîtres de Port-Royal, semble être resté insensible à la poésie d'Eschyle, et, s'il introduit Oreste dans une tragédie, ce n'est plus le meurtrier de sa mère, c'est un Oreste transi d'amour et qui ne connaît pas d'autre drame de conscience que ses souffrances d'amoureux. L'Oreste antique, poursuivi par les Érinyes après la mort de sa mère, quitte sa patrie et erre par le monde jusqu'à ce que la souillure de son crime se soit effacée :

scelerum Furiis agitatus,

dit encore Virgile, cité par Racine dans sa préface d'*Andromaque*. C'est alors qu'à Delphes, il rencontrait Pyrrhus et le tuait. Mais, dans la tragédie de Racine, aucune allusion n'est faite au parricide : si Oreste a connu le désespoir, s'il a cherché à mourir, c'est parce qu'Hermione lui échappait :

Enfin quand Ménélas disposa de sa fille
En faveur de Pyrrhus, vengeur de sa famille,
Tu vis mon désespoir : et tu m'as vu depuis
Traîner de mers en mers ma chaîne et mes ennuis.

Racine a cependant voulu reprendre à la tragédie antique la scène de la folie du criminel tourmenté par les Furies. Mais, si les Érinyes, chez Eschyle, s'attaquaient à lui, c'est qu'il avait versé le sang de sa mère, un sang qui était le même que le sien : elles ne poursuivaient pas Clytemnestre qui, en tuant son mari, avait versé un sang qui lui était étranger. Le droit qu'elles représentaient était un vieux droit d'origine matriarcale. Les Furies, ou plutôt la folie qui, chez Racine, assaille Oreste, n'a plus de raison d'être : le crime d'Oreste tuant Pyrrhus est un crime banal.

On remarquera à ce propos combien nos classiques, si férus de l'Antiquité, comprenaient mal ce qui fait la grandeur et l'originalité de la littérature grecque. Si Euripide encore leur était accessible, Eschyle leur demeurait inconnu. S'ils l'avaient mieux connu, ils auraient su par exemple quelles libertés il prenait avec les trop fameuses règles tragiques. Au début de l'*Agamemnon*, le veilleur apercevait au loin le message lumineux qui transmettait, dans l'espace d'une seule nuit, la nouvelle de la prise de Troie. Bientôt après, un messager faisait le récit des événements auxquels il avait assisté, et, sans plus attendre, Agamemnon débarquait en personne, après avoir affronté les tempêtes. Entre chacun de ces épisodes, un chant du chœur permettait à la durée de s'écouler insensiblement. Dans les *Euménides*, nous trouvons Oreste réfugié dans le temple d'Apollon à Delphes. Et, quelques scènes plus loin, le décor change brusquement : Oreste est arrivé à Athènes et nous apprenons que de longs mois se sont écoulés dans l'intervalle. La présence du chœur, ses intermèdes de chant et de danses donnent à la tragédie d'Eschyle une liberté de composition qui ne se retrouvera que dans l'opéra mais non dans notre tragédie classique.

***

Aussi faut-il dépasser l'âge classique, pour rencontrer en France une appréciation juste de l'Orestie d'Eschyle. Le mérite revient sans doute à Diderot d'avoir le premier, chez nous — et c'est seulement après lui et sous son inspiration que Lessing, dans la *Dramaturgie de Hambourg*, révélera aux lecteurs allemands la tragédie grecque, — montré l'étonnante originalité de cette trilogie. « Les Anciens avaient, ce me semble, une autre idée de la tragédie que nous ». (*Paradoxe sur le comédien*, éd. de la Pléiade, p. 1063). C'est dans une mise en scène aérée, simultanée, complexe comme la vie, que Diderot trouve l'originalité du théâtre grec. « Je ne demanderais, écrit-il, pour changer la face du genre dramatique, qu'un théâtre très étendu, où l'on montrât, quand le sujet d'une pièce l'exigerait, une grande place avec des édifices adjacents, tels que le péristyle d'un palais, l'entrée d'un temple, différents endroits distribués de manière que le spectateur vît toute l'action, et qu'il y en eût une partie de cachée pour les acteurs. Telle fut, ou put être autrefois, la scène des *Euménides* d'Eschyle. » (*Entretiens sur le Fils naturel*, *ibid.*, p. 1258) Et Diderot d'imaginer une mise en scène où l'on eût montré simultanément Oreste réfugié au temple d'Apollon et les Érinyes le poursuivant sans le trouver, jusqu'au moment où l'odeur du sang les conduit vers lui. Si cette interprétation ne correspond pas entièrement à la vérité, elle a du moins le mérite de sentir ce qu'il y a de vie dans la tragédie grecque et d'en essayer une restitution. N'est-ce pas en s'inspirant des principes formulés par Diderot que les metteurs en scène de notre époque ont régénéré le théâtre? La représentation de scènes simultanées a été appliquée, dans un petit théâtre, par Gaston Baty, et l'ample mise en scène appropriée à un

public populaire aussi nombreux que celui d'Athènes n'a-t-elle pas été réalisée par Jean Vilar à Avignon ou au Palais de Chaillot? On retiendra que c'est en lisant les Euménides que Diderot en avait conçu l'idée.

***

On ne s'étonnera pas que Victor Hugo ait été attiré par le génie d'Eschyle. « Qui ne comprend pas Eschyle est irrémédiablement médiocre. On peut essayer sur Eschyle les intelligences », écrit-il dans *William Shakespeare* et il ajoute : « Poète hécatonchire, ayant un Oreste plus fatal qu'Ulysse, et une Thèbes plus grande que Troie, dur comme la roche, tumultueux comme l'écume, plein d'escarpements, de torrents et de précipices, et si géant que, par moments, on dirait qu'il devient montagne. Arrivé plus tard que l'Iliade, il a l'air d'un aîné d'Homère. » Dans un poème de la *Légende des Siècles* daté de 1876, et intitulé *Cassandre*, Hugo a donné une traduction libre de la scène de l'*Agamemnon* où Clytemnestre invite la prophétesse troyenne à pénétrer dans le palais. On y trouve naturellement prétexte à de brillantes antithèses :

Elle est princesse, elle est pythie, elle est prêtresse,
Elle est esclave...
Elle est à l'avenir formidable attentive.
Elle est pleine d'un dieu redoutable et muet.

Et il enrichit ses vers d'une apparente érudition qui déconcerte l'helléniste, en évoquant

Le sinistre Apollon d'Ombos, qui remuait
Dodone avec le souffle et Thèbe avec la lyre.

Mais ne lui reprochons pas trop cependant d'en prendre à son aise avec la religion grecque, si nous considérons quel progrès représente, par rapport à la tragédie classique, dans la compréhension de la poésie eschyléenne, un poème comme le sien.

LE XX^{e} SIÈCLE

Hugo avait-il voulu rivaliser avec Leconte de Lisle? Celui-ci, trois ans auparavant, avait fait représenter les *Érinnyes*, dans une traduction de qualité assez médiocre. Si l'on songe que la pièce était accompagnée d'une musique de scène de Massenet, on pensera sans doute que, malgré une couleur artificielle donnée au vocabulaire, la pièce était loin de rappeler la grandeur sauvage d'Eschyle. La traduction donnée de l'Orestie d'Eschyle par Paul Claudel est d'un tout autre caractère. Claudel est encore un tout jeune diplomate et ses fonctions l'ont conduit en Chine, lorsqu'il traduit l'*Agamemnon* d'Eschyle (1896). Beaucoup plus tard, il publie à la N.R.F., en 1920, une traduction des *Choéphores* et des *Euménides*. Les raisons pour lesquelles il s'est attaché à cette traduction montrent bien ce qui en fait l'intérêt et la valeur. « Quand j'ai mis en français l'*Agamemnon*, écrit-il, mon objet était surtout l'étude du vers ïambique »... cet « assemblage d'une brève et d'une longue, auquel contre l'idée courante je maintiens que notre langue est plus qu'aucune autre adaptée. C'est l'ïambe que ma longue fréquentation du texte eschyléen m'a permis d'étudier et de pratiquer à fond. » Cette première traduction a donc été une étude de rythmique et a permis à Claudel de perfectionner sa propre langue poétique. C'est dire qu'elle a une valeur littéraire, une valeur poétique hors de pair et que, mieux que personne, Claudel saisit et exprime les beautés du poète grec. J'ajoute que cette traduction, d'après les vérifications que j'ai pu faire, est fidèle : Claudel a utilisé des éditions savantes et ses interprétations sont en général bonnes, compte tenu de l'extrême difficulté du texte. Des préoccupations différentes l'ont guidé, lorsque, plus tard, il a traduit les deux autres tragédies de la trilogie : « Ici, j'ai traduit beaucoup plutôt en dramaturge, avec vue sur une représentation, peut-être possible, par l'aide de la prosodie et de la musique de mon ami Darius Milhaud. » (Notes de l'édition de la Pléiade) Qui mieux que Claudel, auteur de tant de drames qu'anime un souffle épique et religieux, eût été capable d'imaginer pour notre théâtre une Orestie adaptée de celle d'Eschyle, si proche encore d'Homère et si plein de pensées religieuses? La musique de Darius Milhaud, aux sonorités rares, au rythme tendu, s'adaptait admirablement aux chœurs d'Eschyle, denses et chargés de pensées difficiles et profondes.

Je rappellerai ici, parce qu'il s'agit encore d'une traduction de l'Orestie d'Eschyle, les représentations qui ont été données en 1947 et 1948 de l'*Agamemnon* et des *Choéphores* par la troupe du Théâtre antique de la Sorbonne. Le succès des *Perses*, montés avant la guerre et souvent repris depuis, en France et dans toute l'Europe, devait encourager cette remarquable

troupe d'amateurs à continuer sa tâche de restauration de la tragédie grecque. Il s'agissait en effet d'une véritable restauration archéologique. Le texte était l'excellente traduction de Paul Mazon, les costumes et la mise en scène répondaient à toutes les exigences d'une reconstitution historique fidèle. La musique elle-même, réalisée selon des principes posés par Jacques Chailley pour la représentation des *Perses*, s'efforçait d'exprimer ce que nous pouvons savoir de la musique grecque et le rythme du chant choral se modelait sur les schémas établis par les métriciens. Dirai-je que, si la représentation des *Perses* fut un chef-d'œuvre qu'on ne se lassera jamais de revoir, les deux pièces de l'Orestie ne donnaient pas la même impression et que le rythme languissant des chœurs, allongeant indéfiniment la durée du spectacle, finit par lasser le spectateur le plus averti et ne permet pas d'atteindre aux sommets du tragique? La cour de la Sorbonne, qui servait de cadre offre sans doute un décor architectural grandiose et la scène d'offrandes de libations sur le tombeau d'Agamemnon avait grande allure. Mais l'emplacement réservé aux spectateurs est loin de répondre aux normes du théâtre grec : le public, massé en contre-bas de l'« orchestra », et grelottant dans la fraîcheur d'une soirée parisienne de juin, regrette les gradins de marbre chauffés par le soleil, aux fêtes attiques de Dyonisos.

***

Si les représentations du Théâtre Antique de la Sorbonne ne manquent ni de valeur artistique ni de valeur documentaire, elles ne visent qu'à être des reconstitutions. On accordera peut-être plus d'intérêt à des œuvres modernes qui, reprenant les thèmes de l'Orestie, et s'en servant pour exprimer des pensées actuelles, peuvent à juste titre passer pour des créations et compter au nombre des grandes œuvres, dans la lignée fidèle de la tragédie grecque. Les deux pièces les plus notoires qu'ait inspirées de nos jours l'Orestie sont certainement l'*Électre* de Giraudoux (1937) et les *Mouches* de Jean-Paul Sartre (1942).

Si la mythologie grecque lui avait offert l'idylle d'Amphitryon et d'Alcmène, symbole de l'amour conjugal triomphant, le délicat poète d'*Intermezzo* ne recule pas devant l'évocation des mythes les plus horribles : la Bible lui donna *Judith* et la Grèce *Électre*. Mais, comme il répugne au tragique pur, sa version de l'Orestie nous présente un merveilleux équilibre d'humour et de tragique : les scènes dramatiques alternent régulièrement avec des scènes de détente. Parmi les versions antiques, il a choisi la plus humaine, la plus familière, celle d'Euripide. Égisthe, pour se débarrasser d'Électre, veut la marier à un jardinier. Chez Euripide, Électre était devenue la femme du jardinier, qui se montrait pour elle plein de prévenance et de respect. Chez Giraudoux, l'arrivée d'Oreste préviendra la réalisation du mariage que la famille du jardinier, un magistrat — le Président — et sa jeune femme. Agathe, voulaient empêcher à tout prix : n'était-il pas redoutable de voir entrer dans sa famille la fille d'Agamemnon et de Clytemnestre? Au lieu d'introduire dans son drame, à la manière antique, un chœur, dont la récitation passe difficilement la rampe et s'adapte mal aux conditions de notre théâtre, Giraudoux a imaginé un personnage nouveau, le principal personnage de sa pièce, celui qu'interprétait Louis Jouvet : un mendiant. Est-ce un homme, un peu ivre et visionnaire? Est-ce un dieu qui se cache? On ne le saura jamais. Il commente les événements et parle avec la liberté la plus complète. Il révèle en *a parte* l'inconscient des personnages et raconte ce que l'on ne voit pas sur la scène avant même que ce soit réalisé. La création d'un tel personnage, si proche par sa nature du chœur de la tragédie antique, donne à *Électre* une profondeur qui en fait une des grandes œuvres de notre théâtre. Toute une philosophie moderne émane de cette pièce pourtant si légère au premier abord, que, comme toutes les pièces de Giraudoux, elle touchait les publics les plus divers. Vulgairement parlant, Électre n'est rien d'autre qu'une « femme à histoires », et une famille bourgeoise redoute à juste titre de l'accueillir dans son sein. Mais « dix ou quinze femmes à histoires ont sauvé le monde de l'égoïsme ». Oreste ne voudrait pas d'histoires; il voudrait emmener Électre avec lui et laisser à Argos les choses comme elles sont, lâchement. Mais Électre veut remettre absolument les choses en place. Elle préfère laisser sa patrie envahie et détruite par l'ennemi plutôt que d'épargner Égisthe qui seul pourrait redresser la situation. Électre est une « conscience ». La société pourrait aller, tant bien que mal, comme elle va, mais il y a les « consciences », il y a ceux qui sont sensibles à l'injustice et qui mettent le trouble partout pour l'éliminer. Électre est le symbole de ces révolutionnaires éclairés qui veulent renverser une société où ils pourraient trouver un bonheur confortable. Si cette pièce pose ainsi un problème social d'une brûlante actualité, un autre problème humain y tient aussi une place de choix: le problème du couple, qui semble avoir tant préoccupé Giraudoux; problème tragique auquel *Choix des élues* et *Sodome et Gomorrhe* apportent des réponses désespérées. Un couple qui semble uni se brise brusquement, sans raison apparente. Tous les couples se défont, dans *Électre*. Clytemnestre tue Agamemnon.

Agathe trompe le Président, et Égisthe lui-même en mourant abandonne Clytemnestre et appelle Électre. Pourquoi les couples se brisent-ils? Pour rien. Pour des raisons qui n'en sont pas : la lassitude de la vie quotidienne et la monotonie des habitudes communes. Dès que Clytemnestre a vu de près le roi des rois, avec sa barbe frisée et son petit doigt qu'il tenait constamment levé, elle l'a haï et cette haine l'a conduite au crime. Nous sommes loin de l'Orestie d'Eschyle. Mais, comme chez Eschyle, ce sont des préoccupations actuelles qui animent le théâtre de Giraudoux. Ce sont les deux grands problèmes de l'homme d'aujourd'hui, celui de son attitude publique en présence des injustices sociales et celui de sa vie privée, où le bonheur paraît si difficile à préserver contre les menaces imprévisibles et impondérables qui l'assaillent.

Malgré la catastrophe qui s'abat sur Argos — la révolutionnaire Électre refusant d'accorder à Égisthe — au régime qu'elle déteste — son appui pour repousser les envahisseurs corinthiens, l'*Électre* de Giraudoux, pleine d'humour, subtile et aimable, reste une pièce sereine. Les Euménides elles-mêmes sont de charmantes petites filles, que le jardinier rencontre en revenant des champs; sans doute sont-elles agaçantes comme des mouches — ainsi les traite-t-il — mais à la manière dont toutes les petites filles sont agaçantes comme des mouches. Jean-Paul Sartre a repris cette image des mouches, et il en fait le titre de sa pièce. Chez lui, les Euménides ne sont plus de charmantes petites filles : ce sont vraiment des mouches, d'horribles essaims de mouches bleues qui ont envahi Argos comme une charogne, au lendemain de la mort d'Agamemnon. La pièce de Sartre doit beaucoup à celle de Giraudoux : Jupiter a repris le rôle du mendiant, un Jupiter tonnant et grondant par la voix des hauts-parleurs — invoquée déjà par le jardinier d'*Électre* dans son Lamento : « Je suis sûr comme je suis là qu'une voix d'en haut me répondrait, que résonateurs et amplificateurs et tonnerres de Dieu, Dieu, si je les réclame, les tient tout préparés pour crier à mon commandement : joie et amour. » Mais l'atmosphère est changée. Légère et désinvolte chez Giraudoux, elle est devenue pesante et fétide. Ce n'est plus l'insouciance de l'entre-deux-guerres : les *Mouches* datent de l'occupation, elles sont faites pour un public à qui l'on a essayé d'inculquer le sens de la défaite, un public blasé, abreuvé de massacres et d'ignominie. On y trouve les principales thèses de l'existentialisme, et d'abord une attitude violemment anti-religieuse. Jupiter, dieu des morts et du sang, ne vit que des offrandes dues aux remords des hommes qui cherchent à l'apaiser. Égisthe a réussi à donner à tous les Argiens le sentiment de la culpabilité et du remords et, avec le soutien de Jupiter, il les gouverne en tyran. Le crime d'Égisthe est devenu le péché originel d'Argos et sa tyrannie domine un peuple humilié et asservi par la religion. En face de ce peuple écrasé par l'angoisse de la superstition, Oreste affirme sa liberté par un acte qui lui permet de triompher de Jupiter. Électre, qui l'a poussé à agir, mais qui n'a pas agi elle-même, n'est pas comme lui libérée par le crime : elle se repent et elle est vaincue. Oreste est libre, mais il reste seul et la pièce ne se termine pas dans une pure impression de soulagement.

Ainsi au moment où Jean-Paul Sartre se proposait de répandre par la littérature les thèses d'une philosophie morale, qui me semble profondément conditionnée par l'actualité, c'est au mythe de l'Orestie qu'il a recours, et ce sujet, vieux de près de trois mille ans, se couvrait d'un vêtement nouveau mais conservait toujours la même puissance dramatique. Sous cette forme, malgré les longueurs et les maladresses d'un auteur philosophe qui n'avait pas encore appris toutes les habiletés de l'art dramatique, elle offrait quelques scènes d'une rare puissance tragique — par exemple la scène formidable de l'évocation des morts avec la révolte d'Électre.

***

Entre les mythes dramatiques grecs repris par les modernes, l'Orestie occupe donc une place de choix. Sans doute d'autres sujets contiennent-ils autant de tension tragique. Mais l'acte de Médée tuant ses enfants par jalousie est peut-être trop exclusivement horrible; les malheurs d'Œdipe atteignent un degré qui dépasse la nature humaine. Les malheurs d'Agamemnon et de sa famille sont à la fois autrement variés et d'un niveau cependant plus commun. Chacun des membres de la famille peut à son tour tenir la vedette : Égisthe lui-même joue chez Giraudoux et chez Sartre un rôle qu'il n'avait pas encore connu, et le cas de conscience posé à Oreste ou à sa sœur n'a malheureusement rien de tellement exceptionnel. Les personnages du drame sont des chefs d'État et leur comportement a des conséquences sociales et politiques dont un auteur peut toujours tirer des considérations actuelles. Enfin leur situation pose des problèmes moraux et religieux, qui donnent à l'Orestie une signification philosophique que l'on peut toujours renouveler. C'est cette richesse qui a fait de la légende des Atrides une source féconde à laquelle les générations successives et les peuples divers n'ont pas fini de puiser l'inspiration de drames puissants et lourds d'enseignements.

JEAN DEFRADAS.

A travers les livres

LITTÉRATURE FRANÇAISE

GRIMAREST : *La vie de M. de Molière*, édition critique par Georges MONGRÉDIEN, Paris, Michel Brient, 1955, 1 vol. de 174 pages (Publications de la Société d'histoire du théâtre).

Depuis les livres de Gustave Michaut sur Molière, la critique s'est accoutumée à refuser toute confiance à Grimarest, premier biographe du poète. M. Mongrédien, qui a pris la peine de réimprimer la *Vie de Molière* en l'éclairant de notes abondantes et précieuses, plaide pour le réhabiliter. Grimarest, écrit-il en substance dans son Introduction, a lu tout ce qui a été publié sur Molière entre 1673 et 1705 ; surtout, il a recueilli le témoignage de gens qui avaient vécu avec le poète, et en particulier il a très bien connu Baron et la propre fille de Molière. On lui a reproché de manquer totalement d'esprit critique : certes, il a commis bien des erreurs et il ne possède pas la méthode des érudits d'aujourd'hui ; mais il a fait effort pour être exact, beaucoup de ses assertions sont confirmées par d'autres documents, et « il restera toujours à Grimarest, avec le bénéfice de la priorité, de s'être fait l'écho de voix qui se sont tues pour ses successeurs, et qui seules pouvaient lui apporter un témoignage direct sur son auteur » (p. 23).

De fait, certaines pages de Grimarest rendent immédiatement sensible la personne même de Molière (voyez, pp. 109-110, le passage sur les manies de Molière dans son intérieur et sur ses amours avec la de Brie). Mais, à côté, que d'erreurs et de confusions qui demeurent inexplicables ! Quand, par exemple, Grimarest fait remonter à août 1667 l'autorisation de jouer *Tartuffe*, il fait fi des indications que lui fournit l'édition de 1682 « qu'il a sous les yeux » (p. 97, n° 3). Mais l'a-t-il vraiment sous les yeux? Ou alors, comment lit-il? De même, à propos des relations entre Molière et Racine, le récit qu'il fait d'une altercation entre Puymorin et Baron est très invraisemblable (pp. 114-116), et l'on se demande bien d'où il tire ses informations. Le dirai-je? M. Mongrédien n'a pas dissipé toutes les appréhensions que j'éprouve à me fier au seul Grimarest. Il reste que l'on ne peut pas non plus le négliger systématiquement, et la savante édition qui nous est offerte, en relevant toutes les bévues de l'auteur et en opérant tous les rapprochements utiles, nous permet de faire une lecture vraiment critique de cet ouvrage discuté. C'est un mérite qui n'est pas petit.

Robert GARAPON.

Œuvres complètes de MONTESQUIEU, *De l'Esprit des Loix*, tome second (livres IX-XVIII). Texte établi et présenté par Jean BRETHE DE LA GRESSAYE, professeur à la faculté de droit de Bordeaux. Paris, Les Belles-Lettres, 1955. XLV, 466 pp.

Les mérites de cette édition ne sont pas à redire; ils ont été soulignés lors de la publication du tome I (1). La belle *Introduction* qu'il contenait est remise à jour, en tête du second, par une mise au point tenant compte des derniers travaux, notamment ceux qu'inspira le récent bicentenaire de la publication de l'*Esprit des Lois*. L'éditeur nous offre donc un véritable « état présent » commentant, outre l'histoire des éditions, jusqu'aux dernières en date, les nouvelles lumières jetées sur les sources et la genèse du grand ouvrage de Montesquieu par la découverte, due à M. Shackleton, d'un catalogue de la bibliothèque de l'écrivain et d'un recueil de ses notes de lecture. L'introduction s'achève sur un « Plan de l'*Esprit des Lois* » dans les livres constituant ce second tome. Chacun de ces livres est précédée d'une « Analyse »; en fait, ce titre modeste couvre aussi d'utiles commentaires, et le lecteur y trouvera son profit de même que dans les 140 p. de notes.

J. VOISINE.

Maurice LEVAILLANT : *Une amitié amoureuse : Madame de Staël et Madame Récamier. Lettres et documents inédits*. Paris, Hachette, 1956, 383 p., 2 portr. hors-texte.

Si l'auteur « s'est préservé de la tentation » d'écrire une *Histoire de Coppet* dans l'esprit du *Port-Royal* de Sainte-Beuve (pp. 8-9), du moins regroupe-t-il les principales figures dont l'histoire est liée à celle de Mme de Staël : c'est Benjamin Constant — dont la *Cécile* retrouvée il y a quelques années n'a pas fini d'exercer la sagacité des critiques (Appendice II, offrant notamment une explication symbolique de l'épigraphe *Italiam, Italiam!*); c'est « l'aimable Prosper » de Barante, dont les papiers (*voir* p. 378, n° 4) éclairent l'aventure réticente avec Corinne; ce sont les fidèles Mathieu de Montmorency, Guillaume Schlegel, plus tard Rocca; ce sont les hôtes illustres de Coppet, puis de Chaumont, entre 1807 et 1810 : Sismondi, Zacharias Werner, Chamisso, etc. Dans les coulisses de cette scène brillante, deux grands acteurs, l'un rêvant, l'autre agissant : Chateaubriand, Napoléon. On ne s'étonne pas que l'auteur de tant de beaux livres sur l' « Enchanteur » cède lui-même à ses prestiges, jusqu'à parfois pasticher (involontairement?) son style (v. le dernier alinéa de la p. 173); ni que Chateaubriand entre finalement en scène pour le dernier tableau, un épilogue dans l'éclairage mélancolique des *Mémoires d'Outre-Tombe* : d'un très grand art, et très sûr. Et c'est à lui qu'est empruntée l'épigraphe qui donne son titre au livre : « Un charme qui tient presque de l'amour », a-t-il dit des lettres adressées par Corinne à Juliette de Récamier. Quant à la présence lointaine mais formidable de l'Empereur, c'est un thème magnifiquement conduit dans ce livre tout en contre-point. Opposant en un sobre et fort parallèle (p. 265) cette volonté de fer à la volonté insinuante de « l'exilée de l'intérieur », l'auteur retrace leur lutte pied à pied, où les bonds stratégiques (p. 92), dans l'effort inlassable pour grignoter la « limite des quarante lieues » autour de Paris, alternent avec de doulou-

(1) V. *l'Information littéraire*, 1951, n° 1, p. 28.

reuses retraites — jusqu'à l'ultime combat engagé en octobre 1810 pour tenter de lever l'interdiction du livre *De l'Allemagne* (p. 249 sqq.).

Mais le livre est construit autour de deux héroïnes; difficile problème de composition, très heureusement résolu. C'est que Juliette Récamier est un des principaux négociateurs chargés d'intervenir auprès de l'administration impériale. A tel point que certaines lettres (p. 88, 101, 161) pourraient faire croire que l'affection de Mme de Staël est intéressée. Mais d'autres écartent tout doute possible sur la légitimité de l'expression « amitié amoureuse » (amoureuse, mais non pas équivoque) : ainsi le début de la lettre citée p. 201. L'histoire de cette amitié est surtout — piquant paradoxe — celle des trahisons successives subies par Corinne au bénéfice de Juliette, l'un des transfuges, Barante, présentant joliment (p. 79) les réactions de chacune des rivales malgré elles. Mais l'équilibre entre les deux femmes était d'autant plus difficile à maintenir que seules ont été conservées les lettres de Mme de Staël, et même pas toutes (v. l'Appendice I). Cette dernière sort grandie d'un livre écrit avec une piété sans idolâtrie — même si son portrait par Isabey (face à la p. 96; finement commenté p. 26) ne doit pas triompher une fois pour toutes des faciles et traditionnelles plaisanteries sur la laideur attribuée à cette femme trop intelligente. (La comparaison avec la célèbre *Mme Récamier* de Gérard, reproduite en frontispice, est, il est vrai, écrasante; mais pourquoi comparer? M. Levaillant s'en garde, et il a raison).

Ce très beau livre comblera les vœux d'un large public cultivé. Les spécialistes, qui y trouveront beaucoup de nouveau, se contenteront plus difficilement des précisions apportées par l'auteur dans une honnête mais succincte *Note bibliographique*, et feront des réserves sur la méthode de présentation des inédits, parfois agréablement mêlés à un élégant commentaire, rarement signalés de façon explicite (exception faite pour des textes de Constant, pp. 111-2, 283-5, ou de Mme Récamier, p. 67; les lettres inédites de Mme de Staël étant présentées sous forme d'extraits), et toujours dépourvus de références. Prudence est mère de sûreté, répondra l'auteur, qui se réserve sans doute de reprendre la question. Les exigences de l'histoire littéraire seraient-elles si différentes de celles de l'érudition (p. 376)? Il se fait de la seconde une idée assez humaine (pp. 9-10) pour qu'on pense qu'il eût pu les concilier aisément (1).

J. V.

Mme de Staël : *De l'Allemagne.* Nouvelle édition abrégée avec une introduction et des notes par André Monchoux. Paris, Didier, 1956, 388 p.

Ce texte était depuis de longues années introuvable, l'édition intégrale procurée par Mme la comtesse de Pange dans la Collection des Grands Écrivains (Hachette) n'étant guère accessible aux étudiants et élèves des grandes classes. M. Monchoux a le mérite de mettre à la portée des enseignants un texte sobrement annoté, où toutes les coupures sont signalées, et compensées à l'occasion par des résumés. L'introduction est au courant des derniers travaux, et un bon index facilite les recherches.

J. V.

Chateaubriand : *Vie de Rancé.* Edition critique avec une introduction, des notices, des variantes et des notes par Fernand Letessier. Soc. des Textes français modernes, Paris, M. Didier, 1955. LVII-356 p. en 2 vol. petit in-8°.

En l'absence de manuscrit, le texte suit l'édition originale de mai 1844 de préférence à celle, parue deux mois plus tard, dans laquelle Chateaubriand, par souci des « convenances », retrancha nombre de passages où il s'abandonnait à son imagination. Une conscience méticuleuse et modeste (qui sait faire preuve, dans maint rapprochement, de culture et d'ingéniosité) nous vaut ici une belle édition critique. Rien n'est négligé de ce qui peut être utile à l'intelligence du texte ou éclairer notre connaissance de l'art de Chateaubriand; pourtant les notes comme l'introduction conservent un sens très sûr des proportions. L'éditeur rectifie au passage les erreurs (pas toujours involontaires) d'un historien trop artiste, dont l'introduction (section IV) étudie les méthodes et apprécie les réalisations. Il ne se croit pas obligé de taire « les faiblesses d'un chef-d'œuvre » dont l'édition comporte une harassante chasse aux sources. De nombreuses notes précisent et complètent la présentation générale donnée dans l'introduction des « sources livresques de la *Vie de Rancé* »; mais à ces emprunts s'ajoute une constante « imitation de soi » dont F. Letessier, par la connaissance qu'il a de l'œuvre de Chateaubriand, peut proposer d'intéressants et convaincants exemples, souvent restés inaperçus jusqu'ici (p. 220, n. 4). L'étude de l'utilisation des emprunts permet de saisir le travail de l'écrivain (p. 96, n. 2, un condensé frappant). Les pages où Chateaubriand se fait critique du style de Rancé, au 3e livre, sont des plus intéressantes : nous pourrions nous étonner que tel spécimen de la « langue du XVIIe siècle » s'harmonise si bien avec la prose de l'auteur de *René*, si F. Letessier ne nous disait (p. 276, n. 1) comment est fabriquée la citation. « Les hommes et les femmes qui furent lui servent d'interesseur pour s'évoquer », écrivait Mme M.-J. Durry (citée p. 282, n. 1). On ne saurait mieux définir l'esprit de cet ouvrage paradoxalement entrepris comme la « pénitence » imposée par un confesseur !

J.V.

Léon Emery : *Balzac en sa création.* Lyon, Audin édit., les Cahiers libres, 190 p.

M. Emery déclare dans son avertissement : « J'ai voulu surtout, en m'y abandonnant, retrouver l'ample mouvement naturel de la création balzacienne et entraîner avec moi l'honnête homme cultivé qui cherche avant tout l'enrichissement de son âme. » La dernière page de ce livre suggère d'autre part que notre temps trouverait grand profit à faire une cure de Balzac, à réapprendre chez lui « le courage, la passion intellectuelle et l'humaine grandeur. » On voit dans quelle perspective l'auteur s'est placé. Son essai n'est pas celui d'un historien. Il ne nous donne guère de nouveautés, pas de précisions iné-

(1) Une erreur matérielle p. 165, où je lis : « *Mme de Staël admirait en lui* (Werner), *comme elle l'écrivit*, « *le premier* », *après Schlegel et Goethe*, « *des écrivains dramatiques de l'Allemagne* ». Comme l'indique le contexte, il est fait allusion ici au chapitre XXIV de la seconde partie de *De l'Allemagne*, et il convient de lire « après *Schiller* et Goethe. au lieu de « après Schlegel et Goethe ».

dites sur le romancier. Mais sur les différents plans chronologiques de la *Comédie humaine*, sur l'évolution morale de Balzac lui-même, M. Emery apporte mainte remarque intéressante. Il ne nous parle pas de Balzac en érudit, mais simplement — et c'est beaucoup — en lecteur cordial et lucide.

J. Robichez.

Marie-Jeanne Durry : *Gérard de Nerval et le Mythe.* Paris, Flammarion, 1956. 206 p.

Voici qui montrera, s'il en est besoin, que l'érudition universitaire n'est pas un obstacle à la maîtrise du genre de l'essai. « Je parle du mythe, non de l'ésotérisme », précise l'auteur. « Nerval n'est l'orthodoxe, ni d'une religion, ni d'une hérésie ». Des formules non moins justes, non moins vigoureuses, se rencontrent presque à chaque page d'un livre qui retrace la « quête » du poète, recherchant une identité, la sienne, à travers tous les mythes, qu'il « peuple de lui », en les ramenant « à un mythe aux figurations diverses dont il puisse faire l'univers clos, l'asile peuplé de sa propre fantasmagorie multipliée à l'infini » (pp. 101-2). La « traduction » (les guillemets sont de moi, car elle est fort incomplète) du second *Faust* serait le premier contact de Nerval avec le mythe, la crise de 1841 amenant bientôt après une « sublimation mythique de soi » (pp. 47-8) accélérée après 1843 par la découverte de l'Orient.

Cette ferme contribution à la biographie psychologique de Gérard nous le présente comme moins ignorant qu'on ne l'a dit du réel, et faisant de ses hallucinations un « désordre arrangé » (pp. 37, 100); préoccupé dès 1839 du problème du « double », mais moins vraiment religieux que tragiquement égotiste (p. 146).

Toute la première partie du livre, sur les associations de sensations, le cheminement du souvenir, le mariage entre souvenir réel et souvenir imaginaire, situe brièvement mais brillamment Nerval dans la tradition française de la poésie de la réminiscence — de Rousseau à Chateaubriand (par rapport auxquels son originalité est justement marquée p. 74), à Hugo, Baudelaire, Rimbaud et Proust. Ainsi sont parfaitement annoncées les dernières pages, où une analyse du vocabulaire du *Desdichado* nous montre en Nerval le premier maître en « alchimie verbale ». Sans jamais apparaître, une érudition très sûre soutient ces quatre chapitres où l'on trouvera par exemple esquissées une estimation de la dette de Nerval envers Restif (pp. 130-1), une explication par le « mythe de la permanence » de la composition à plusieurs plans de *Sylvie*, une interprétation nouvelle, dans le même esprit, de telle correction typographique dans la *Revue de Paris* (pp. 140-1).

Poétique jusqu'à la hardiesse (« tout serait enfin répondu », p. 156) voire parfois jusqu'à l'incorrection (« plus totalement que nulle part », p. 162), le style de Mme Durry ajoute beaucoup au plaisir enrichissant que procure la lecture de ce livre d'une sobre élégance.

J.V.

Georges Bonneau : *Mélanges critiques.* Ankara, Publications de la faculté des lettres, 1956, 149 p.

Professeur de langue et littérature françaises à l'université d'Ankara, M. Bonneau a groupé dans ce livre quelques-unes de ses leçons (« L'espoir humain selon Pascal », « Survivance de Baudelaire » en Rollinat et en Verlaine), deux brèves études intitulées « Solitude religieuse de Péguy », « Symbolisme poétique et Symbolisme théâtral », une minutieuse et intéressante analyse concernant la genèse d'un poème de Baudelaire, « Les Hiboux ». Dans un chapitre qui sert de conclusion au recueil (« Connaissance de raison et connaissance de méditation »), M. Bonneau montre à l'aide de souvenirs vécus, comment s'opposent les procédés de connaissance de l'Occident et ceux de l'Extrême-Orient. On retiendra aussi une page curieuse, entre autres, qui nous rapporte les réactions d'un bonze japonais, ignorant notre langue, devant deux textes traduits de Leconte de Lisle et de Baudelaire. A des sujets en somme assez disparates la personnalité de l'auteur, toujours présente, donne une réelle unité. Nous trouvons ici le fruit d'une consciencieuse expérience pédagogique qui s'est nuancée par de longs séjours au Japon et en Turquie. On notera que ce livre est le premier ouvrage en langue française figurant parmi les publications de la faculté des lettres d'Ankara. Composé par des ouvriers pour qui le texte était incompréhensible, il est cependant admirablement présenté et d'une parfaite correction typographique.

J. R.

L.F. Caignart de Saulcy : *Carnets de voyage en Orient* (1845-1869) publiés par Fernande Bassan. Paris, P.U.F., 1955. 249 pp., 1 carte.

Officier d'origine lilloise, sénateur sous le second Empire, Saulcy (1807-1880) a publié de très nombreuses études de numismatique, de philologie et d'archéologie. Les notes prises au cours de ses voyages en France et de ses quatre voyages en Orient sont conservées à la Bibliothèque de l'Institut. L'éditeur en a tiré, en les complétant par quelques lettres inédites provenant d'archives privées, les impressions du voyageur à Malte, en Italie, Grèce, Turquie, Égypte, au Liban, en Syrie et en Palestine. C'est sur ces deux derniers pays seulement que portaient les quatre volumes de *Voyages* publiés par Saulcy au retour de deux de ses missions (1850 et 1863). La part de l'inédit est donc grande. La littérature en profitera-t-elle beaucoup? Accordons que ces carnets, dans leur spontanéité, nous renseignent sur la « riche personnalité de l'auteur »; qu'ils peuvent fournir à l'historien, à l'archéologue curieux de l'évolution de cette science, d'intéressants détails; il demeure que Saulcy est « un cannonier-archéologue, et non un homme de lettres » (p. 41). Ses notes ne peuvent intéresser la littérature française au même titre que celles d'un Chateaubriand, d'un Lamartine, d'un Nerval ou d'un Flaubert.

J.V.

Jean Pommier : *Créations en littérature.* — Paris, Hachette, 1955, 94 p.

Succédant en 1946, au Collège de France, à Paul Valéry, M. Pommier a transformé la chaire de *Poétique* confiée au poète en une chaire d'*Histoire des créations littéraires en France.* Les leçons qu'il y prononça de mai 1946 à juin 1955 sont résumées dans cette

mince plaquette où chaque page ouvre de nouvelles et fécondes perspectives à la recherche, et qu'on voudrait voir lire par tout candidat au doctorat. L'auteur travaille à la fois sur le plan de l'histoire littéraire (dans ce domaine, deux ouvrages récemment publiés, dont l'un sur Racine, lui ont permis de développer les aperçus originaux présentés ici) et sur celui de la méthodologie, où, sans se départir de son scrupuleux respect pour les textes, il se tient à l'avant-garde de l'actualité scientifique. La double interaction entre littérature et politique, littérature et beaux-arts (thèmes respectifs des congrès de la Fédération internationale des langues et littératures modernes en 1948 et 1951) lui inspire, et de pénétrantes et neuves observations sur Lamartine en 1848, et un projet d'« iconographie » de la « Comédie humaine » qui ferait ressortir l'influence des œuvres d'art sur l'imagination créatrice du romancier; et des recherches sur les sources plastiques des « portraits » dans l'œuvre de Michelet. Je ne puis tout indiquer; disons qu'à notre époque, où l'absence d'un *Vocabulaire* de la critique se fait fâcheusement sentir, où lexicologie et lexicographie (sans parler de la stylistique) ne font que naître, où les frontières de l'esthétique sont si incertaines, les « Questions de Poétique » abordées par M. Pommier attirent opportunément l'attention des spécialistes de littérature française sur tant de jeunes royaumes limitrophes où il leur serait dangereux de s'aventurer mal équipés, mais qu'ils n'ignoreraient qu'à leur dam.

J. V.

Scrittori francesi.: Collezione diretta da P. P. Trompeo. — (Signorelli, Roma).

Il faut signaler à l'attention des professeurs français le bel effort entrepris depuis quelque temps en Italie pour fournir aux étudiants des textes de travail. Sous la direction du professeur P. P. Trompeo, de l'Université de Rome, secondé par un ancien normalien, lecteur à la même Université, A. Fongaro, une collection est en plein essor. Elle est aussi remarquable par le soin que par l'esprit.

Les textes sont établis en toute rigueur scientifique et présentés avec élégance. L'annotation est double : quelques mots difficiles sont traduits en italien, mais le commentaire historique et littéraire est en français. Chaque œuvre est précédée d'une introduction substantielle : mise au point personnelle, essai d'interprétation qui apporte souvent du nouveau. La liste des titres parus révèle un éclectisme de bon aloi, et, comme il est normal, un goût particulier pour la littérature moderne ou contemporaine. On y trouve *le Misanthrope*, avec un commentaire de A. Dixmier; *Adolphe*, présenté par E. de Michelis; *Le Petit Prince*, par A. Fongaro. On y trouve aussi des titres plus rares, des œuvres qu'il serait malaisé de se procurer en France en édition séparée; ainsi, de Lesage, *Crispin rival de son maître* et *La Tontine* (introduction et notes par M. Spaziani); de Maeterlinck, *L'oiseau bleu* (introduction et notes par Ida Petazzoni Cases).

Je voudrais surtout insister sur les deux réussites les plus remarquables à ce jour, *A vau l'eau*, de J.-K. Huysmans, et une anthologie de Verlaine.

L'édition d'*A vau l'eau* est due à M. Italo Gotta. Elle mériterait d'être connue et étudiée en France. Une copieuse introduction de 38 p. ajoute à une étude très fouillée une note bio-bibliographique tout à fait à jour. Il est impossible d'y découvrir une erreur ou une coquille, (si ce n'est, p. 34, la trappe d'Ivry au lieu d'Igny). Les préjugés littéraires de Huysmans, ses souffrances morales sont analysés avec une sobre maîtrise. Il se plaît à enchérir sur le spleen de Baudelaire, sur la mauvaise humeur de Flaubert, et sur sa volonté de couper les ailes des phrases et de les faire retomber pauvrement. Guidé par M. Gotta, on relit avec une curiosité nouvelle ces pages acides, mesquinement bouffonnes, et essentielles. Que de découvertes, ou de redécouvertes en chemin! Pour mettre en goût, voici une épigramme d'allure balzacienne sur la jeunesse des écoles, « *cette glorieuse jeunesse dont les idées subalternes assurent aux classes dirigeantes l'immortel recrutement de leur sottise* » (p. 67); et un exemple singulier de « correspondance » et de mémoire affective qui devrait retenir l'attention des commentateurs de Proust : « *Au second acte, une autre impression lui vint. L'air : « Une fièvre brûlante... » évoqua en lui l'image de sa grand'mère, qui le chevrotait sur le velours d'Utrecht de sa bergère; et il eut, pendant une seconde, dans la bouche, le goût des biscottes qu'elle lui donnait, tout enfant, lorsqu'il avait été sage* ». (p. 69).

L'édition des *Poésies choisies* de Verlaine, due à A. Fongaro, vaut par la précision savante et la finesse incisive du commentaire, tout autant que par la sûreté du choix. Sur bien des points, cet ouvrage d'allure modeste va plus loin que les éditions en renom. Il est regrettable que M. C. Cuénot, qui a donné dans le dernier numéro de l'*Information Littéraire* un remarquable *Nouvel état présent des études verlainiennes* n'en ait pas eu connaissance. A. Fongaro ne craint pas de bouleverser les habitudes et — c'est la grande originalité de son travail — de reconstituer le recueil *Cellulairement*. Cette hardiesse suffirait à mettre le nouveau choix hors de pair. M. Fongaro va jusqu'à écrire : « Si Verlaine avait trouvé un éditeur pour *Cellulairement*, *Sagesse* n'eût peut-être pas existé. » C'est un rare bonheur, en tout cas, de pouvoir lire à la suite les quatre pièces que Verlaine envoya à son ami Lepelletier, dans une lettre antérieure à la fin de 1873, sous le titre collectif de « *Mon Almanach pour* 1874 ». Deux d'entre elles ont trouvé place dans *Sagesse :* la pièce intitulée *Printemps* subit des modifications (III, 11 : *La tise se rue à travers*); celle qui portait le titre *Eté* (*L'espoir luit...* III, 2) n'est transformée que par le contexte. Mais il faut aller chercher dans *Jadis et Naguère* l'admirable musique d'*Automne* et les vers chaotiques de treize syllabes d'*Hiver*. En reconstituant le faisceau disloqué, M. Fongaro donne des armes nouvelles à l'exégèse poétique. Il faut le louer aussi d'avoir allégé son livre du fatras final. Il n'y a pas aujourd'hui de meilleur instrument pour découvrir Verlaine.

Il n'est pas commun qu'une entreprise scolaire atteigne à cette haute probité et s'élève à cette ambition efficace. En principe, ces ouvrages ne peuvent être vendus qu'en Italie. Mais leur valeur exige qu'ils soient connus en France, au moins par les spécialistes. Et tout autant que des lecteurs éclairés, cette collection, qui sert si bien les lettres françaises et fait honneur à l'édition italienne, attend des collaborateurs.

R. Pons.

LANGUE FRANÇAISE

Pierre Fouché : *Traité de prononciation française*, Paris, Klincksieck, 1956, LXIII-528 p.

Une langue vivante, comme le français, doit être connue et étudiée autant, sinon plus, sous sa forme parlée que sous sa forme écrite : il faut donc considérer la prononciation comme un des éléments importants pour qui s'intéresse à la vie d'une langue. On conçoit sans peine que la description complète d'une langue, à un moment donné de son évolution, ne suppose pas seulement le relevé du vocabulaire, l'analyse et le tableau de la morphologie et de la syntaxe, l'étude des diverses tournures du style écrit ou du style oral, mais aussi un exposé clair et complet de la prononciation, cet aspect le plus immédiatement sensible du langage, sans lequel celui-ci devient une construction abstraite et comme désincarnée. Imagine-t-on ce que serait l'étude théorique d'une symphonie de Beethoven pour quelqu'un qui ignorerait tout du timbre et de la nature des instruments de l'orchestre? Or la prononciation est certainement ce qui, dans le langage, est le plus difficile à saisir avec précision et surtout à traduire dans un ouvrage écrit. Peut-être faut-il voir là une des causes qui rendent si rares les bons traités de prononciation. Le dernier en date, l'ouvrage de P. Martinon, remonte à 1913. Encore est-il loin d'être complet. C'est donc une lacune que M. Fouché vient de combler. Il était, par sa compétence et les moyens dont il dispose, le mieux qualifié pour cette tâche.

Disons tout de suite qu'il ne faut demander à ce traité que ce qu'il veut donner. « Laissant de côté tout ce qui concerne le rythme, l'intonation ou même la diction », l'auteur s'est borné « aux phénomènes d'articulation ». Pour être complet et « fouillé », le tableau de M. F... n'en est pas moins purement descriptif. Il ne contient aucune explication, d'ordre historique ou autre, aucune comparaison entre telle ou telle prononciation régionale. La seule discrimination est faite, pour la prononciation des liaisons, entre le style soutenu et la conversation courante. Peut-on même dire qu'il propose une norme? S'il le fait, c'est de manière implicite. Il décrit purement et simplement — ce dessein est déjà ample — la prononciation que pratiquent les milieux cultivés de la capitale. Libre à quiconque d'y voir une règle, celle du bon usage, chère à Vaugelas.

M. F... expose d'abord quelles sont les voyelles et les consonnes employées en français, avec exemples à l'appui et surtout référence aux voyelles et consonnes des langues étrangères : ceci nous rappellerait, s'il en était besoin, qu'un traité de ce genre doit rendre les plus grands services aux étrangers. Puis il énumère tous les mots où ces voyelles et ces consonnes se retrouvent, en les classant d'après les graphies qui les représentent. Les deux difficultés du français, l'*e* muet et la liaison, sont longuement et complètement analysées. M. F... n'a pas seulement traité, dans ce cadre, des mots français : ce qui fait l'originalité de son ouvrage et en augmente singulièrement l'intérêt, c'est qu'il classe parallèlement aux mots français les mots étrangers, noms propres ou autres vocables, tels que les Français les prononcent.

C'est donc un dictionnaire complet de la prononciation soignée du français contemporain qui nous est offert. Recueil objectif de faits, il permet au lecteur de se renseigner sur tel point particulier; il présente, en outre, dans une groupement clair, tous les cas semblables ou comparables. Il constitue, par conséquent, un instrument de travail commode pour les étrangers qui veulent bien connaître notre langue, pour les Français qui veulent résoudre quelque cas de conscience, pour les linguistes qui y trouveront une mine de renseignements aisément accessibles. Comme nous serions reconnaissants aux philologues des siècles passés s'ils nous avaient laissé un témoignage aussi fidèle sur la langue de leur époque !

Yves Lefèvre.

Autres livres reçus :

G. Cayrou : *Le français classique*, Paris, Didier, s. d., XXVIII-884 p. — C'est la réimpression d'un ouvrage déjà vieux de huit ans. Le but, essentiellement pratique et pédagogique, que l'auteur s'était proposé en rédigeant ce dictionnaire, a été atteint : offrir à tous ceux pour lesquels l'accès aux dictionnaires et ouvrages spécialisés est difficile ou impossible, le moyen d'acquérir une bonne connaissance du vocabulaire propre à la langue du XVII[e] siècle.

J. Blaize : *L'Art de dire, dans la lecture et la récitation, dans la causerie et le discours*, Paris, Colin. 1955, 320 p. — Le titre de ce livre indique assez son objet : c'est un recueil de conseils, les uns fort élémentaires, les autres assez vains.

G. Mauger et G. Gougenheim : *Le français élémentaire, méthode progressive de français parlé*, Paris, Hachette, s. d., (1955), VIII-122 p. — Il s'agit d'une méthode facile et graduée, destinée à faciliter l'accès du français vivant aux jeunes étrangers et établie d'après les conclusions de la *Commission du français élémentaire.*

Nathaniel Hawthorne : *La lettre écarlate.* Traduction par Ch. Cestre [avec un bref avant-propos du traducteur]. Collection d'œuvres classiques de la littérature américaine. Paris, les Belles-Lettres. 1955. 317 pp.

Y. L.

ANTIQUITÉ CLASSIQUE

Jacqueline Duchemin : *Pindare, poète et prophète.* — Paris, Les Belles-Lettres, Collection d'Études anciennes, 1956, 390 p. in-8°.

Qu'une poésie aussi admirable que celle de Pindare ait pu être trop souvent méconnue à cause des difficultés diverses qui s'interposent entre elle et le lecteur moderne est un malheur que l'on ne saurait trop déplorer; or, à ce malheur, Mlle Duchemin — dont on avait lu une étude sur Pindare ici même, en 1953 — vient, par son livre récent, d'apporter un précieux remède. Le principe par lequel on pourrait résumer sa méthode — et auquel nous attachons en général le plus grand prix — consiste en somme à regarder de près ce que dit le poète et à le croire, c'est-à-dire à charger de toute leur force première des mots ou des idées qui, depuis, sont devenus des clichés. On dé-

couvre alors sous des formules en apparence banales une réalité spirituelle nouvelle.

C'est ainsi que Mlle Duchemin, étudiant d'abord l'inspiration et ses sources divines, montre que le poète est un serviteur des Dieux, un prophète; et elle s'attache à définir, à côté du rôle d'Apollon, celui des Muses et des Charites, ainsi que celui des Néréides et des Heures ou Saisons (les Charites, personnification des forces de vie, étant « chargées de formuler en termes de beauté le message de vérité dont les Muses » ont fourni la matière). Puis, abordant ce message même, Mlle Duchemin insiste sur le noble idéal qui s'exprime dans les mythes relatifs à certains héros et sur le souci d'eschatologie qui apparaît dans ces naissances souvent mystérieuses, ces éducations-initiations, et ces récompenses qui les font participer à la vie des Immortels. D'autre part, dans l'expression même du message, elle signale d'abord la mystique de l'or, de la lumière et des couleurs (qui remonte à toute une tradition religieuse antérieure à Pindare et qu'elle illustre, en particulier, par des rapprochements égyptiens); elle y joint toute une série de symboles exprimant les idées de vie et d'au-delà (végétation, coupes et breuvages d'immortalité, voyages au loin, etc.). Et ceci l'amène, dans une quatrième partie, à préciser la mission sacrée du poète : tout ce symbolisme, en effet, se retrouve dans l'iconographie funéraire et il y a, en réalité, ambivalence perpétuelle entre le triomphal et le funéraire. On retrouve alors les Muses (puissances chthoniennes, dont le nom fut, plus tard seulement, rapproché de celui de Mémoire) comme dispensatrices d'immortalité; aussi bien, le poème lui-même fait partie d'un ensemble rituel consacrant la victoire et qui signifie toujours accroissement de vie, c'est-à-dire promesse d'immortalité, peut-être personnelle. Et, au terme de l'ensemble, des parentés apparaissent avec diverses doctrines, surtout avec Pythagore.

Ces analyses, qu'éclairent les connaissances récentes sur l'histoire des religions, bénéficient de la plus large information et les rapprochements avec l'Égypte, par exemple, ou bien les références aux monuments figurés y jouent un rôle important. Elles s'appuient en outre sur des analyses de détail précises. Et surtout elles sont animées du dedans par une sorte d'élan, qui épouse celui de Pindare et le fait sentir au lecteur; d'ailleurs, le texte porte, en quelque sorte, ses citations qui y prennent l'éclat qu'elles méritent. Sans doute, avec deux données aussi fuyantes par nature que le fait poétique et le fait religieux, est-il souvent assez difficile de définir la portée, et surtout la portée consciente, des sentiments ou des notions qui sont évoqués; l'on pourra discuter de plusieurs cas particuliers; mais le lecteur ne saurait se plaindre que Mlle Duchemin ait toujours attribué à Pindare la signification la plus féconde possible, et l'ait replacé dans un ensemble foisonnant de rites et de croyances qui se pénètrent et se rejoignent : elle a ainsi retenu, en tout, l'aspect le plus suggestif.

J. de Romilly.

Dictionnaire français-grec, par un groupe de professeurs agrégés des lycées de Paris; 886 p., in-16°, Hatier, Paris.

Chacun sait que les dictionnaires et lexiques français-grecs, faute de se limiter, comme le voudrait la convention qui régit le thème, aux ressources de l'attique, imposent la consultation du dictionnaire grec-français, qui occasionne une perte de temps considérable. Les auteurs de l'ouvrage auquel ce compte-rendu est consacré ont évidemment voulu faire un livre qui se suffirait, puisqu'ils ont exclu les éléments non-attiques (1) et donné des tableaux des formes difficiles ou irrégulières. Il faut leur savoir gré d'avoir osé entreprendre une tâche difficile, sans dissimuler qu'ils ne l'ont pas réalisée sur tous les points avec un égal bonheur.

Quelques exemples choisis montreront que le nouveau dictionnaire appelle des corrections.

I. Vocabulaire :

Équivalents inexacts : « distraitement = ἀσκέπτως» (en fait, « sans réflexion, à l'étourdie ») ; « montrer de l'intérêt = εὐνοῶ » (en fait « avoir des sentiments favorables envers »); « trogne = πρόσωπον » (en fait « visage »); etc.

Omission d'éléments usuels : article « possible », à « il est possible » : « ἐνδέχεται, ἐγχωρεῖ, παρέχει, ἔνεστι, πάρεστι, οἷόν τε ἐστί, optatif avec « ἄν »; etc.

II. Formes : les listes de formes difficiles ou irrégulières accentuent (pp. 812-814) sur la finale la majorité des nom. et acc. plur. dissyllabiques des noms de la troisième déclinaison à nom. sing. monosyllabique; elles attribuent à « κεχαρισμένος » un superlatif « κεχαρισμώτατα » (en réalité « κεχαρισμενώτατα », forme régulière), à « ἀφίσταμαι » pris au sens de « je me dégage, je m'éloigne, je fais défection », l'aoriste « ἀπεστησάμην » (en réalité « ἀπέστην »), etc..

III. Syntaxe : « νομίζω, ἡγοῦμαι ὅτι » (article « penser », à « je pense que ») sont probablement sans exemples classiques; en tout cas, tellement rares que les employer dans un thème est une vraie faute; « οὐκ ἔσθ' ὅπως » (article « moyen », à « il n'y a pas moyen de ») ne s'emploie *jamais* avec le subj., quoi qu'en dise le dictionnaire; (l'article « le » donne un exemple où « κελεύω » est pourvu d'un complément au datif, ce qui ne se rencontre pas une fois en prose attique, etc.

Ces échantillons font voir que le nouveau dictionnaire ne répond pas entièrement aux espoirs que sa publication avait pu faire naître; il ne dispensera pas de consulter le Bailly, particulièrement sur deux points : les formes et les constructions; il y a là une faiblesse d'autant plus regrettable que les barbarismes et les solécismes affectent bien plus fortement la note d'un thème que les impropriétés et les maladresses d'expression. Il y a donc lieu de souhaiter qu'une révision attentive efface prochainement les taches d'un ouvrage qui peut, dès maintenant, rendre service, si l'on sait en contrôler les indications à propos, mais qui, amélioré, répondrait aux vœux de nombreux hellénistes.

A. Oguse.

(1) Des exceptions ont été admises « dans des cas strictement limités », ceux où il s'agit de rendre des idées inconnues des auteurs classiques; on peut contester la légitimité du procédé là où une périphrase courte et claire est possible; en tout cas, ce n'est pas en application du principe qui est à sa base que le dictionnaire traduit « intelligiblement » par « συνετῶς »; ce mot signifie, chez les Attiques, « avec intelligence »; le sens voulu est chez Aristote, qui n'est pas un modèle à suivre dans le thème; il fallait se contenter de « σαφῶς », qui figure aussi à l'article visé, et qui est excellent.

A travers les revues d'études classiques

Les abréviations employées pour désigner les revues sont celles de l'*Année philologique*. Toutes les revues citées se trouvent à la Bibliothèque de la Sorbonne.

A.C. = L'Antiquité classique.
A.F.L.T. = Annales publiées par la faculté des lettres de Toulouse.
A.J.A. = American Journal of Archaeology.
Aevum = Aevum, Rassegna di Scienze filologiche, linguistiche et storiche.
Antiquity = Antiquity, a quarterly Review of Archaeology.
B.A.G.B. = Bulletin de l'Association G. Budé.
C.H.M. = Cahiers d'histoire mondiale.
Gallia = Gallia, fouilles et monuments archéologiques en France métropolitaine.
Gymnasium = Gymnasium, Zeitschrift für Kultur der Antike und humanistische Bildung.
Historia = Historia, revue d'histoire ancienne.
J.H.I. = Journal of the History of Ideas.
L.E.C. = Les Études classiques.
M.H. = Museum Helveticum.
R.F.I.C. = Rivista di Filologia e di Istruzione classica.
Rh. M. = Rheinisches Museum.
S.I.F.C. = Studi italiani di Filologia classica.
T.A.Ph.A. = Transactions and Proceedings of the American Philological Association.

A) AUTEURS GRECS ET LATINS

Cicéron. — A. Heuss : *Cicero und Matius. Zur Psychologie der revolutionären Situation in Rom.* Historia, v, 1956, 53-73. On a voulu voir dans les deux lettres Ad fam. II, 27 et 28 l'expression d'une part de l'opportunisme de Cicéron, d'autre part d'une mentalité, celle de Matius, faite d'obéissance à des conceptions morales exprimées en toute sincérité. Une nouvelle analyse de ces textes montre bien plutôt chez Cicéron une tentative de rendre supportable, par une compréhension humaine qui la défigure, la réalité de la monarchie césarienne, chez Matius un manque de clairvoyance qui lui fait ignorer l'existence même d'une révolution.

F. Solmsen : *Neglected evidence for Cicero's De republica.* M.H., xiii, 1956, 38-53. Parmi les fragments du livre IV figure un passage tiré de la lettre 91 de saint Augustin à Nectaire, mais c'est toute cette lettre, ainsi que celle de Nectaire lui-même, qui sont à étudier et à mettre en rapport avec deux citations fournies par Jean de Salisbury, Policraticus VII, 9,655 sqq., où se reconnaît, malgré les coupures et les arrangements introduits par Jean, le style même de Cicéron. On peut penser, en particulier, que l'exemple tiré de l'Eunuque de Térence, qui est aussi dans l'esprit de saint Augustin à trois reprises (Conf. I, 16; Epist. 91,4; Civ. Dei II, 7), figurait dans le De republica.

Euripide. — F. Stoessl : *Die Elektra des Euripides.* Rh. M., xcix, 1956, 47-92. L'Électre d'Euripide a eu à souffrir d'être toujours comparée à celle d'Eschyle et à celle de Sophocle, et d'avoir à subir, de la part des éditeurs, des changements arbitraires dans la distribution des répliques telle que la fournit le Laurentianus. Il faut analyser la tragédie en elle-même. Euripide ne présente pas le double meurtre comme étant essentiellement une vengeance voulue des dieux, mais comme un crime affreux, né de la haine d'Électre; d'autre part, il le considère comme le juste châtiment d'Égisthe et de Clytemnestre. Toutefois, à l'homme coupable et plongé dans le désespoir Euripide laisse entrevoir dans le repentir la voie du salut.

Hésiode. — J.G. Griffiths : *Archaeology and Hesiod's five ages.* J.H.I., xvii, 1956, 109-119. Si l'on excepte l'âge des héros, Hésiode caractérise chacun des âges par un métal. Bien qu'il faille faire la part de la théologie et du mythe dans le système d'Hésiode, il convient cependant d'admettre que celui-ci a aussi une base archéologique. La tradition hésiodique est d'ailleurs à mettre en rapport avec d'autres traditions parallèles, d'origine orientale.

Homère. — J.A. Davison : *Peisistratus and Homer.* T.A.Ph.A., lxxxvi, 1955, 1-21. C'est à tort que l'on attribue à Pisistrate le mérite d'avoir fait donner à l'Iliade et à l'Odyssée la forme sous laquelle, en substance, nous les lisons aujourd'hui. La version des deux poèmes adoptée pour les Panathénées, entre 530 et 520 environ, était déjà écrite lorsqu'elle parvint à Athènes.

Horace. — R. Marache : *Le mythe dans les Odes d'Horace.* A.F.L.T., Pallas, iv, 1956, 59-66. Les poèmes où Horace évoque un mythe relèvent tous du même procédé et de la même intention : le poète use de l'allusion pour ouvrir l'imagination du lecteur sur le monde des héros et des dieux; il introduit à cet effet le discours d'un personnage mythique qui enferme dans l'instant présent le passé et le futur.

Platon. — R. Godel : *Platon à Héliopolis d'Égypte.* B.A.G.B., 1956,1, 69-118. Confrontation entre ce que nous savons de la théologie solaire d'Héliopolis et la visée socratique, pour en inférer l'apport vraisemblable du séjour de Platon dans cette ville d'Égypte à sa métaphysique, et notamment à son étude du problème de la mort.

Sophocle. — J. Carrière : *Ambiguïté et vraisemblance dans Œdipe-Roi.* A.F.L.T., Pallas, iv, 1956, 5-14. Voltaire, et d'autres après lui, ont reproché à Œdipe de ne pas comprendre les choses les plus claires, mais il faut remarquer que, dans le dialogue avec Tirésias, les allusions des vers 350-367 et 408-428 sont ambiguës; quant à l'accusation des vers 447-462, Œdipe ne l'entend pas, parce qu'il a déjà quitté la scène. La concordance entre le récit de Jocaste, vers 705-725, qui n'intervient d'ailleurs qu'incidemment, à l'appui d'un argument, et celui du Messager de Corinthe, est très approximative, et ne fait que préparer Œdipe à recevoir la vérité.

B) LANGUE, LITTÉRATURE, HISTOIRE DES IDÉES

A. Ernout : *Venus, uenia, Cupido.* R. Ph., xxx, 1956, 7-27. Venus serait un ancien neutre du type onus, opus, désignant l'amour physique, l'acte ou l'appétit sexuel, d'une racine *wen-, désirer. Le passage du neutre au féminin s'explique par le fait que le nom a été choisi pour traduire l'Ἀφροδίτη grecque, comme Cupido est devenu masculin pour traduire Ἔρως. Le rapport avec uenia, pardon, permission est très lointain, les Latins n'établissant aucun lien entre uenus et uenia.

B.A. van Groningen : *L'évolution des idées morales chez les Grecs et les Romains :* C.H.M., ii, 1954-1955, 767-787. Étude historique des doctrines et systèmes, de leurs luttes et rivalités, des origines jusqu'à l'avènement du christianisme.

H. Haffter : *Superbia innenpolitisch.* S.I.F.C., xxvii-xxviii, 1956, 135-141. Divers emplois de superbia, notamment dans la comédie, attestent que ce terme évoque la susceptibilité du Romain en face de l'orgueil du roi ou du triomphateur sur son char.

R. Joly : *Vie idéale et apothéose philosophique.* A.C., xxv, 1956, 73-84. L'idée que la vie idéale à mener sur terre est, dans la mesure du possible, celle-même des dieux et des bienheureux dans l'au-delà se retrouve plus ou moins accentuée ou mutilée dans les principales sectes philosophiques grecques et dans les cultes à mystères. Le christianisme lui-même a souvent soutenu la divinisation du chrétien, et sa doctrine sur ce point paraît provenir bien plutôt de l'hellénisme que du judaïsme.

Léon-Marcien (Frère) : *L'interprétation de la bataille d'Actium par les poètes latins de l'époque augustéenne.* L.É.C., xxiv, 1956, 330-348. Une étude des témoignages des poètes latins sur la bataille d'Actium met en lumière la méthode de la propagande augustéenne qui trouve son argumentation à la fois dans la réalité des faits et dans les aspirations du peuple romain. Cette propagande se fonde sur trois thèmes fondamentaux : celui de la menace orientale, celui de la domination universelle, enfin le thème apollinien.

E. Valgiglio : *La leggenda di Meleagro nei suoi interessi tradizionali, letterari, morali.* R.F.I.C., xxxiv, 1956, 113-143. Genèse et évolution de la légende de Méléagre; ses rapports avec la geste d'Achille; sa valeur parénétique, notamment chez Homère.

J. Wolski : *La prise de Rome par les Celtes et la formation de l'annalistique romaine.* Historia, v, 1956, 24-52. L'analyse des sources qui nous renseignent sur la prise de Rome permet de déceler les procédés de juxtaposition et de redoublement employés par les annalistes.

C) HISTOIRE, ARCHÉOLOGIE, ANTIQUITÉS

D. van Berchem : *Du portage au péage. Le rôle des cols transalpins dans l'histoire du Valais celtique.* M.H., xiii, 1956, 199-208. Les cols du Simplon et du Grand-Saint-Bernard furent utilisés à l'époque celtique et les habitants tiraient des revenus importants du portage des marchandises et du péage. L'étatisation par Claude de la route du Grand-Saint-Bernard qui draina tout le trafic les en priva. C'est ainsi que disparurent les quatre cités celtiques des Véragres, des Nantuates, des Ubères et des Sédunois, au profit d'une civitas Vallensium de droit latin, qui ne tarda pas à devenir une cité de droit romain.

E.W. Bovil : *The camel and the Garamantes.* Antiquity, xxx, 1956, 19-21. La prompte soumission des Garamantes après leur défaite devant Leptis, en 69 ap. J.-C., serait due à l'effet de surprise produit dans leurs rangs par l'intervention rapide et inattendue de Valérius Festus, qui les rejoignit au Fezzan en empruntant un moyen de transport et une route jusqu'alors non pratiqués, le chameau et, à travers le désert, la route appelée par Pline « *iter praeter caput saxi* ».

R. Carpenter : *A trans-Saharan caravan route in Herodotus.* A.J.A., lx, 1956, 231-242. Hérodote II, 181-185 donne des indications suffisamment claires sur la route caravanière joignant le Fezzan au lac Tchad.

R. Hampe : *Die homerische Welt im Lichte der neuesten Ausgrabungen.* Gymnasium, lxiii, 1956, 1-57. L'apport des fouilles récentes à notre connaissance de l'époque non d'Homère lui-même, mais de ses héros, c'est-à-dire la fin du 2e millénaire av. J.-C., est étudié par la présentation des bâtiments et sépultures, des monuments figurés, des tablettes de Mycènes, Pylos, Knossos, de la coupe inscrite de Nestor.

A. Garzetti : *Le basi amministrative del principato romano.* Aevum, xxx, 1956, 97-114. Le principat augustéen représente avant tout la solution d'un problème technique complexe, celui de l'administration d'un empire d'une étendue et d'une importance énormément accrues.

A.M.G. Little : *A Roman sourcebook for the stage.* A.J.A., lx, 1956, 27-33. L'influence du théâtre sur la peinture pompéienne est surtout marquée et créatrice dans le second style, mais retrouve sa force dans le quatrième. Ce type de décoration empruntée à la scène représente la première contribution originale de l'art romain à la peinture murale.

H. Stern : *La mosaïque d'Orphée de Blanzy-les-Fismes (Aisne).* Gallia, xiii, 1955, 41-77. A propos de cette mosaïque de la fin du iiie ou du début du ive siècle, dont la place est marquée dans l'évolution de l'iconographie d'Orphée charmant les animaux, recherche du sens de cette image qui concrétise la puissance de la musique apollinienne ou musique des sphères sur les êtres sans raison et les objets inanimés. En appendice : catalogue, par pays, des mosaïques de pavement représentant Orphée parmi les animaux.

E.G. Turner : *A writing exercise from Oxyrhynchus.* M.H., xiii, 1956, 236-238. Le Pap. Ryl. I 59 offre un exercice d'écriture qui répète les premiers mots du De corona de Démosthène. Les caractères sont ceux de la chancellerie romaine; la régularité de leur exécution donne une idée de ce que l'on exigeait des calligraphes professionnels dans les scriptoria d'Oxyrhynchos. Juliette Ernst.

DEUXIÈME PARTIE

DOCUMENTATION PÉDAGOGIQUE

L'étude littéraire

Théorie et exemple : BOOZ ENDORMI

I

L'explication française est la pièce maîtresse de notre enseignement du français. D'un texte, elle veut tout sentir, tout éclairer, tout faire vivre. Mais cette ambition même restreint son champ d'action. Elle ne peut s'exercer que sur des textes courts, des morceaux soigneusement choisis. L'esprit s'affine dans cette lutte sagace avec des pages privilégiées. Mais s'il gagne en probité, en finesse et en rigueur, ne risque-t-il pas de perdre un peu en largeur de vue et en force d'étreinte?

L'explication française est d'abord par nécessité un exercice d'analyse, une pesée de détails. Elle monte vers des conclusions générales; elle se soutient d'idées directrices; mais elle avance pas à pas, phrase à phrase, et quelquefois mot à mot.

Il y a donc place à côté d'elle pour un autre exercice satisfaisant d'autres exigences, obéissant à d'autres rythmes, poursuivant des fins complémentaires. Il existe. On l'appelle, à l'agrégation, « *étude littéraire* »; dans les classes, «*lecture dirigée*». Doser ces deux exercices, l' « explication française » et l' « étude littéraire », c'est la tâche la plus délicate du professeur de français.

Tantôt l'étude littéraire sera, dans une même heure, la simple préface, la servante de l'explication française; tantôt les deux opérations se partageront le temps et l'attention et auront même dignité. En d'autres occasions, où il importe surtout de dominer et de voir de haut, l'étude littéraire occupera seule la place. Il faut de la souplesse pour passer d'un rythme à l'autre; de l'intuition, une pédagogie prévenante pour savoir quand il faut changer de rythme ou d'observatoire.

Mais il n'est pas contestable qu'un tel changement soit nécessaire et bienfaisant. Nous ne devons exposer nos élèves ni à la myopie ni à l'habitude des vues cavalières. Pour bien connaître une ville, il est bon de circuler, voire de flâner dans les rues et de visiter quelques monuments; mais ne faut-il pas commencer par chercher un point élevé d'où l'on puisse la considérer tout entière, en répérer les quartiers, en comprendre la croissance? L'explication française serait une promenade gourmande; l'étude littéraire, c'est cette investigation dominatrice.

***

Dans les classes ordinaires du second degré, l'obligation de concilier des devoirs souvent inconciliables, de tenir compte du niveau et des besoins les plus urgents des élèves, de tirer le meilleur parti d'un nombre d'heures réduit ne permet pas souvent de pratiquer l'étude littéraire à l'état pur. Il serait utile de réfléchir sur les malfaçons et les maladresses qui gâtent souvent la classe de français. Elles ont des formes bien diverses et des causes variées; mais l'on n'échoue souvent que pour avoir voulu conclure un mariage boiteux entre l'explication et la lecture dirigée. Le produit est toujours bâtard.

Notre propos n'est pas aujourd'hui d'entreprendre une étude clinique de la classe de français, ni de suggérer des remèdes. Il est plus simple. Nous voudrions définir l'esprit et les moyens de l' « étude littéraire » idéale, celle qui n'a pas à composer avec les contingences scolaires; puis, pour éviter les facilités de la théorie, en donner non pas un modèle, mais un exemple.

On peut constater à l'Agrégation des Lettres que les étudiants se tiennent pour malchanceux, s'ils tirent de l'urne, en guise de sujet de leçon, une « étude littéraire ». On les sent inquiets, hésitants. Ils ne savent pas comment s'y prendre. Ils préfèreraient avoir à construire librement un château d'idées. Le texte qui leur est proposé, par sa longueur même, les embarrasse. Ce désarroi a de quoi surprendre. Manifestement ils ne sont pas entraînés à un exercice qui, par sa nature même, devrait les mettre à l'aise et leur éviter les mauvais départs et les fausses routes, l'aventure et le verbalisme. Loin de combiner les difficultés de la leçon et de l'explication, il semble que l'étude littéraire les annule. Elle garde de

l'anarchie et de la servitude. C'est par excellence, à cause de ses contraintes modérées, un exercice de liberté.

***

Dans une étude littéraire, comme dans une explication française, le texte commande; mais il ne commande plus de la même façon.

Le texte commande. Il n'est pas le prétexte d'une dissertation générale, d'une mise en cause de l'auteur, de son système de pensée ou de son esthétique. Beaucoup de candidats distingués se disqualifient parce qu'ils oublient la mésaventure du géant Antée. Ils quittent à plaisir le sol ferme où l'on a voulu les installer.

Mais le texte n'exige pas le même genre d'humble soumission que l'étude exhaustive d'un fragment bref. Il n'est pas question de le lire à voix haute tout entier, puis de le commenter du début à la fin, en accordant une égale attention à toutes ses richesses, en entassant en vrac les remarques de détail. Ce n'est pas une explication de type ordinaire que l'on attend, à cette différence près que portant, sur un texte plus long, elle devrait être exécutée plus vite... Quelques-uns essayent de tout dire, au fil d'une lecture critique, et n'aboutissent qu'à perdre le souffle. D'autres jettent du lest, et chaussent les bottes de l'ogre. Ceux-là sont vite au bout de leur rouleau; ils ne donnent qu'une explication trépidante et superficielle. Il est aussi dommageable de survoler hâtivement le texte que de le perdre de vue tout à fait.

L'étude littéraire porte sur un ensemble étendu, choisi pour sa beauté propre et son importance. Par exemple, elle devra présenter la théorie du divertissement dans les *Pensées*, la scène du sonnet dans le *Misanthrope*, la cinquième promenade de Rousseau, ou bien le récit de Salamine dans Hérodote, l'épisode d'Aristée dans les *Géorgiques*. Il est nécessaire de bien connaître l'esprit de l'écrivain et son but; de retrouver ses démarches, de mesurer les difficultés qu'il a dû vaincre, d'apprécier son succès. Beaucoup d'informations d'appui devront être fournies. Il faudra faire preuve d'autant de vigueur et de clarté d'esprit que de pénétration. Les lignes maîtresses seront dégagées aux dépens des détails. Plus que l'explication, l'étude littéraire exige un choix.

Il est rarement possible, pour présenter une telle étude, de suivre le déroulement même du texte. On devra souvent pratiquer des va-et-vient (ce qui est une faute de méthode assez grave dans l'explication), changer de perspectives, reprendre l'examen à des points de vue différents, bref composer une étude systématique. Selon quel système? Il est bien impossible de donner une réponse omnibus. Chaque étude a ses pièges et ses pistes propres; chacune appelle une méthode et un rythme particuliers. Il serait bien gauche de passer à tous les textes le même carcan de rubriques invariables; par exemple : composition, pensée, sentiments, style. Il faut évidemment, à un moment ou l'autre, déterminer la composition, dégager et juger la doctrine, s'il y en a une, analyser les sentiments de l'auteur ou de ses personnages, éclairer les secrets de son art. Mais ces opérations se prêtent à des combinaisons illimitées, à un dosage personnel. Chaque texte a sa problématique propre. La méthode est toujours à adapter, à réinventer.

Un texte n'est pas un absolu. Il a des tenants et des aboutissants. Il a une origine, il peut avoir des « sources » : l'étude littéraire aura à en préciser la genèse. Il a une vie posthume, faite de tous les apports des « suffisants » lecteurs, comme dit Montaigne, du bruit des controverses qu'il a soulevées, des imitations qu'il a provoquées. L'étude littéraire ne peut faire abstraction de l'histoire des textes, de leur action, de leur rayonnement. Elle devra en suivre le sillage dans le cœur et l'esprit des hommes.

Il est inutile de dogmatiser plus longtemps. Un exemple instruira davantage. Voici donc le canevas d'une étude littéraire sur *Booz Endormi*. Ce poème a 88 vers : c'est trop pour que l'on prétende en faire une explication complète. Il a une grande vogue dans les classes, mais l'on n'explique généralement de près que le nocturne final, soit 28 vers. Imaginons donc qu'un professeur, au lieu de se contenter de quelques remarques préliminaires, d'un chapeau qui coiffe son explication, entreprenne l'étude littéraire du poème. Ou, pour nous donner plus de liberté et tout le temps voulu, mettons-nous à la place de l'agrégatif qui aurait tiré de l'urne ce magnifique sujet.

Étude littéraire de « Booz endormi »

II

I. LE LIVRE DE RUTH

A. — Cette « *nouvelle* », pleine de fraîcheur et de noblesse, est le livre le plus court de la Bible. Elle a probablement été écrite au Ve siècle; mais l'histoire se passe « *au temps des Juges* » (*Ruth*, I, 1; cf. *B.E.*, vers 28-29), dans un passé aussi reculé que sauvage, vers le XIe siècle.

a) Il est indispensable d'en donner un résumé très simple.

Une famine éclate en Palestine. Élimélek de Bethléem quitte le pays qui ne le nourrit plus, et va s'établir avec sa femme Noémi et ses deux fils à l'Est, dans les hauts plateaux de Moab. Élimélek meurt en exil. Ses deux fils, qui ont épousé des Moabites, meurent à leur tour. Longtemps après, la famine ayant cessé en Palestine, Noémi regagne son pays. Une de ses belles-filles, Ruth, ne consent pas à se séparer d'elle et la suit à Bethléem.

Ruth va glaner dans le champ de Booz, qui se trouve être un parent d'Élimélek. Booz a à l'égard de Ruth le droit de *lévirat*. (Cette institution n'est pas sans analogie avec celle de la fille *épiclère*, dans le code athénien). Il admire le dévouement de Ruth, se montre bienveillant et prévenant pour elle, et consent à l'épouser, si un autre

parent plus proche se désiste. A la porte de la ville et devant les anciens, ce parent « prioritaire » s'efface. Booz épouse donc la Moabite : son fils sera légalement le fils et l'héritier d'Élimélek, et le fils de Noémi, qui l'élèvera. Or, ce fils, Obed, sera un jour le père d'Isaï (ou Jessé) et le grand-père de David.

b) Ce récit est savoureux et coloré. Il est enraciné dans une civilisation du clan, par la pratique du *lévirat*. Il fait se succéder quelques scènes pittoresques : le glanage ; la compassion de Booz pour Ruth ; les calculs de Noémi ; le désistement du parent le plus proche ; le « rachat » de Ruth par Booz devant dix témoins.

Il est inspiré :

— Par des *intentions morales*. Ruth est un modèle de fidélité et de foi.

> *« Ton peuple sera mon peuple,*
> *et ton Dieu sera mon Dieu ».* (*Ruth*, I, 16).

— Par des *intentions universalistes*. Quoiqu'elle soit étrangère, Moabite, Ruth verra ses hommages agréés par le Dieu d'Israël. Il récompensera ses vertus.

— Par des *intentions messianiques*. De l'union de Ruth et de Booz naîtra le grand-père de David, ancêtre du Christ. Grâce à Ruth la Moabite, toutes les nations ont part à l'espérance messianique. Ruth est une des trois seules femmes dont le nom figure dans la généalogie du Christ en *saint Mathieu* (I, 5) (1).

B. — Le *Livre de Ruth* est un de ceux qui ont le plus séduit les lecteurs de la Bible.

Pascal en cite un verset dans son fameux Mémorial : « Ton Dieu sera mon Dieu. ». Poussin peint un Ruth et Booz.

a) Pour s'en tenir aux lecteurs profanes que Hugo pouvait connaître : ce livre a ému la sensibilité, voire la sensualité du XVIII^e^ siècle. Florian a écrit un poème de *Ruth* (2). Chénier fait une place de choix à Ruth dans ses rêveries amoureuses en marge de l'âge d'or ou — ce qui est tout un pour lui — du paradis des Patriarches : il évoque avec quelque complaisance voluptueuse

L'épouse de Booz, chaste et belle indigente
Qui suit d'un pas tremblant la moisson opulente (3).

Rousseau s'enflamme aussi d'enthousiasme pour cette idylle pastorale : « *O temps de l'amour et de l'innocence, où les femmes étaient tendres et modestes, où les hommes étaient simples et vivaient contents. O Rachel ! ... O douce élève de Noémi ! Heureux le vieillard dont tu réchauffais les pieds et le cœur ! Non ! jamais la beauté ne règne avec plus d'empire qu'au milieu des soins champêtres* » (4).

Faut-il ranger Chateaubriand parmi les lecteurs profanes ? En tout cas, l'image de Booz colore plusieurs fois les récits édifiants du *Génie du Christianisme*. Après un tableau des fiançailles dans nos campagnes : « ... La fête se terminait par une ronde dans la grange voisine ; la demoiselle du château dansait, au son de la musette, une ballade avec le fiancé, tandis que les spectateurs étaient assis sur la gerbe nouvelle, avec les souvenirs des filles de Jéthro, *des moissonneurs de Booz* et des fiançailles de Jacob et de Rachel » (5). On lit ailleurs : « *Sous les tentes de Jacob et de Booz, l'arrivée d'un oiseau mettait tout en mouvement ; le patriarche faisait le tour de son champ, à la tête de ses serviteurs, armés de faucilles...* » (6).

Tous ces lecteurs, tous ces « rêveurs » ne semblent-ils pas montrer la voie à Hugo ? Mais le jeune Hugo avait-il besoin de guides pour découvrir dans la Bible les épisodes passionnants ? Qui ne se rappelle les exploits des trois frères aux Feuillantines ?

... Nous lûmes tous les trois ainsi, tout le matin,
Joseph, Ruth et Booz, le bon Samaritain,
Et toujours plus charmés le soir nous les relûmes (7).

De longue date, l'auteur de la *Légende des Siècles* était donc habité par les images de ce livre privilégié.

II. LES INTENTIONS DE HUGO

Le manuscrit de *Booz Endormi* est daté du 1^er^ mai 1859. C'est donc un poème écrit spécialement pour la *Légende des siècles*, en un temps où Hugo se livre tout entier à l'inspiration épique, et où il est décidé à évoquer l'ascension morale de l'humanité. L'importante préface, qui définit son but général, est du 12 août 1859.

Booz Endormi est la sixième pièce de la série d'*Eve à Jésus*.

Hugo a voulu :

a) Peindre l'âge des patriarches. *B.E.* sera donc un tableau documentaire sur une étape particulièrement séduisante de l'histoire humaine.

b) Éclairer un chaînon important de la généalogie du Messie. L'union de Booz et de Ruth prépare la lignée de David, et donc à lointaine échéance la venue du Rédempteur. Mutatis mu-

(1) Il n'y a pas lieu de signaler ici les exégèses symboliques et mystiques du *Livre de Ruth*. Elles se fondent toutes sur le sens des noms hébreux. Ruth, par exemple, veut dire « la Rassasiée » : on entend « celle qui va jusqu'au bout de son aventure spirituelle ». L'abbé Tardif de Moidrey, qui fut un des maîtres de Léon Bloy, a donné quelque éclat à ces interprétations figurées, dont un Claudel, sur le tard, s'est entiché.

(2) Le dernier numéro de la *Revue d'Histoire Littéraire de la France* contient un article très précieux et très précis de Jean DUBU : « *D'Andromaque* » à « *Booz endormi* », *une églogue :* « *Ruth* » *de Florian*. On y trouvera un joli butin. (Juillet-Septembre 1955, p. 379).

(3) CHÉNIER, *Élégies ;* « O Muses, accourez... ».

(4) J.-J. ROUSSEAU, *La Nouvelle-Héloïse*, V, 6 : *Les Vendanges*. La formule : « *les pieds et le cœur* » peut paraître ridicule. Elle tire origine du texte hébreu. Noémi, qui fait la leçon à Ruth (cf. *élève* de N.) lui dit : « Tu découvriras *à ses pieds* une place suffisante et tu t'y coucheras. (*Ruth* III 4 et 7. — Cf. *B.E.*, vers 60).

(5) CHATEAUBRIAND, *Génie du Christianisme*, I, I, 10.

(6) *Ibid.*, I, V, 8.

(7) V. HUGO, *Les Contemplations*, V, 10 : Aux Feuillantines (10 août 1846).

tandis, l'épisode a à peu près le même sens religieux que la prophétie de Joad dans *Athalie*.

Ce sens messianique était implicite dans le *Livre de Ruth*. Hugo va le renforcer. Il chargera ainsi de symbolisme chrétien et médiéval une peinture biblique.

Le double dessein de Hugo va avoir deux conséquences :

1° Booz passe au premier plan.

2° Hugo ajoute le songe.

A. — Booz passe au premier plan.

a) Noémi disparaît du poème. Avec elle disparaît le *lévirat*. C'est parce que Noémi était parente de Booz que Ruth était autorisée à lui demander de l'épouser. Mais ces vieilles conceptions juridiques prêtaient peu à la poésie. Disparaissent du même coup les conseils très avisés et même un peu scabreux de la belle-mère à son « élève » comme disait Rousseau.

b) Ruth n'intervient pas dans le poème avant le vers 60. Elle a la passivité d'un instrument de Dieu.

c) Si Dieu est le meneur de jeu secret, un seul acteur est mis en vedette, mais d'une manière magnifique : Booz. Il doit représenter le Patriarche-type.

Voilà pourquoi son portrait ouvre le poème. Voilà pourquoi il est presque centenaire (vers 43) Ce grand âge lui confère la dignité sans quoi il n'est pas de patriarche. Il le rapproche d'Abraham.

Le *livre de Ruth* ne précise pas l'âge de Booz. Ce n'est plus un jeune homme. Il félicite Ruth de « n'avoir pas recherché des jeunes gens, pauvres ou riches ». (*Ruth*, III 10). Mais s'il a passé l'âge des intrigues et des mariages d'inclination, il n'a certainement pas dépassé l'âge d'engendrer.

Hugo, en supprimant le lévirat, a supprimé tous les motifs humains que Ruth pouvait avoir de s'unir à Booz. Elle ne cèdera plus qu'à un mobile surnaturel, d'elle inconnu. Pour rendre le miracle plus visible, Hugo a donc transformé son Booz en un vieillard au terme de sa vie. Il a contaminé son histoire avec celle d'Abraham (1).

Ce vieillissement spectaculaire sied bien au poème. Il en sauvegarde la clarté. Dans la Bible, Ruth agit par dévouement à la famille, par *pietas*. Chez Hugo, elle est docile au plan divin. Mais pour éviter toute équivoque, il faut les cent ans de Booz; il faut que tout conspire à l'exclure normalement du commerce amoureux. Son âge protège la pureté, l'auguste sérénité du nocturne final.

B. — L'addition du songe. (vers 37-40).

Cette strophe étonnante et essentielle résulte d'un coup d'État de l'imagination de Hugo.

a) Booz endormi, c'est d'abord Jacob endormi. Il importe de relire dans la *Genèse* le fameux songe de Jacob (XXVIII, 12-16) : « *Il eut un songe : voilà qu'une échelle était plantée en terre et que son sommet atteignait le ciel, et des anges de Dieu y montaient et descendaient...*, etc ». Ce texte est un des plus importants de l'*Ancien Testament*. Jahvé y renouvelle les promesses faites à Abraham. Une exégèse autorisée y voit une préfiguration de l'Incarnation, pont jeté entre le ciel et la terre. En Jésus s'accomplit le rêve du Patriarche (cf. *Évangile selon saint Jean*, I, 51).

En confondant Booz et Jacob, en ne faisant qu'un de ces deux augustes sommeils, Hugo accentue à la fois le caractère patriarcal et le caractère messianique de son poème.

b) Si l'échelle devient un arbre, c'est que Hugo contamine ses souvenirs de la *Genèse* avec une belle invention des imagiers du Moyen Age, l'*arbre de Jessé* (2). C'est l'arbre généalogique du Christ. Il sort du corps de Jessé et porte sur ses branches les ancêtres de Jésus (cf. le vitrail du portail royal de Chartres). Le Moyen Age a multiplié les variantes de ce symbole pittoresque. Hugo, dont on connaît l'extraordinaire mémoire visuelle, avait gardé un souvenir précis d'une verrière de Cologne, représentant la généalogie de la Vierge. « Au bas du tableau, le géant Adam, en costume d'empereur, est couché sur le dos. De son ventre sort un grand arbre qui remplit le vitrail entier et sur les branches duquel apparaissent tous les ancêtres couronnés de Marie : David jouant de la harpe (cf. *B.E.*, vers 40), Salomon pensif; au haut de l'arbre, dans un compartiment gros bleu, la dernière fleur s'entr'ouvre et laisse voir la Vierge portant l'enfant ». (*Le Rhin*, lettre 10, Cologne). La strophe de *Booz Endormi* a germé dans ce terreau d'images.

III. LA CONSTRUCTION DU POÈME

1° C'est une *suite de tableaux :* le sommeil de Booz, le cadre, le songe, le nocturne. La composition rappelle donc celle d'une verrière. Comme les scènes d'un vitrail sont séparées et soudées à la fois par le plomb, celles du poème sont séparées et soudées par des astérisques. Hugo tenait beaucoup à ces astérisques; la pièce leur doit toute son organisation (3).

2° *Tout récit a donc disparu.* Plus de glanage de conversations, etc. Il ne se passe à peu près rien dans ce poème, qui commande pourtant le destin de l'humanité.

— Hugo peint une atmosphère; une conscience illuminée, celle de Booz :

« Ainsi parlait Booz *dans le rêve et l'extase* » (vers 57) ;

une conscience glissant à la rêverie, celle de Ruth :

« Ruth *songeait...* » (vers 77);

« Ruth *se demandait...* » (vers 84).

---

(1) Cf. *Genèse* XVII, 17. « Abraham se mit à rire, car il se disait en lui-même : « Un fils naîtrait-il à un homme de cent ans, et Sara qui a quatre-vingt-dix ans va-t-elle enfanter? ». — Cf. *B.E.*, v. 43.

(2) Jessé est une autre forme du nom d'Isaï, petit-fils de Ruth, père de David.

(3) 29 mai 1858, à Noël Parfait : « N'y a-t-il pas des étoiles indiquant des séparations dans *Booz Endormi?* Vérifiez... ». — 12 juin : « Avez-vous vérifié s'il y a des étoiles dans *Booz?* ». — J'emprunte ces indications à l'excellente édition des *Œuvres choisies* de Victor Hugo, par P. Moreau et J. Boudout, Hatier, 1950 (tome II, p. 355).

— Le poème dure la durée d'un sommeil : vers 4, « *Booz dormait...* »; vers 25, «*Donc, Booz dans la nuit dormait parmi les siens*»; vers 33; vers 73, « *La respiration de Booz qui dormait...*»; vers 77. Le verbe *dormir* revient avec une monotonie calculée, en particulier à chaque reprise, après les astérisques. Il est remplacé une fois, au vers 61, par le verbe *sommeiller*, qui n'a pas le sens atténué d'aujourd'hui (dormir d'un sommeil léger), mais un sens plein. *Sommeiller* indique la prolongation d'un sommeil mystérieux (cf. *Athalie*, vers 1140, « Ne dis plus, o Jacob, que ton Seigneur sommeille »; ou, dans Hugo lui-même, *Luna* (*Châtiments*, VI, 7) :

> « *O France, quoique tu sommeilles,*
> *Nous t'appelons, nous les proscrits...* »

— Tous les verbes sont à l'*imparfait* ou au *plus-que-parfait*, pour marquer ce long arrêt des mouvements. Une seule exception, un seul passé simple, parce qu'il n'y a qu'une rupture, qu'un événement dans cette immobilité : vers 36, « ... *un songe en descendit* ».

Il est bien remarquable que cet événement est d'ordre intérieur et ne déplace pas les lignes. On ne voit pas arriver Ruth; cette péripétie essentielle est masquée par un plus-que-parfait (*s'était couchée*, vers 62). Booz ne doit s'apercevoir de rien (vers 65).

— Hugo *n'a donc pas eu à préparer* cette conclusion. La volonté de Dieu s'impose ici aux créatures choisies. L'illumination et les promesses contenues dans le songe se réalisent aussitôt, à l'insu de ceux par qui elles se réalisent (vers 66). L'histoire authentique de Ruth n'a laissé chez Hugo qu'une petite trace, dans le portrait de Booz : il était... *fidèle parent* (vers 17)). On se rappelle qu'il épouse Ruth par fidélité à la loi du clan. Mais ce détail a perdu sa valeur de préparation. Pareillement, il serait maladroit, et même malséant de lier la fin du poème au vers 19 : « Les femmes regardaient Booz plus qu'un jeune homme... ». Cette puissance de séduction du patriarche centenaire tient à son rayonnement spirituel, à sa proximité avec Dieu.

3° *Le choix de l'outil.*

Hugo utilise de majestueux alexandrins, groupés en strophes de 4 vers à *rimes embrassées*. Cette disposition des rimes calme le lyrisme; elle convient magnifiquement à la sérénité des tableaux. L'alternance des rimes a toujours, au contraire, quelque chose de pimpant et de vif.

— On a remarqué que ce mécanisme puissant des rimes embrassées se trouve rompu deux fois : à la strophe 10 et à la strophe 15. Accident? distraction? Il ne semble pas. La première de ces strophes où alternent les rimes est la strophe du songe, celle qui contient également le seul passé simple : c'est par excellence la strophe majeure, celle de l'événement. Cette rupture discrète du système musical, calculée ou non, s'accorde bien avec un mouvement de descente et de montée : descente du songe, montée de la sève dans la tige de Jessé, merveilleuse communication entre le ciel et la terre.

La seconde strophe en rimes alternées est la clôture du rêve et de l'extase. Elle est aussi celle de l'arrivée silencieuse et mystérieuse de Ruth. Cette délicate rupture d'harmonie serait ainsi le seul signe de l'action humaine; l'imperceptible venue de Ruth ne laisse de trace que dans le rythme.

— Toutes les strophes sont bien fermées sur elles-mêmes. Elles se suffisent. Elles ont une belle unité musicale, pittoresque, logique et grammaticale. Quand le dernier mot du quatrième vers satisfait l'attente amorcée par le dernier mot du premier, l'esprit et l'oreille sont comblés. Une seule exception, mais de grand effet : les deux dernières strophes sont liées par le sens et la syntaxe. On ne peut pas couper au milieu ces 8 vers de la fin : l'élargissement du rythme, la dilatation du souffle s'accordent donc avec l'agrandissement de la scène et la transfiguration du tableau.

IV. L'ATMOSPHÈRE DU POÈME

A. — Stylisation et simplification.

Dans le prologue de l'*Annonce faite à Marie*, Claudel indique : « Tout le drame se passe à la fin d'un Moyen Age de convention, tel que les poètes du Moyen Age pouvaient se figurer l'antiquité ». L'âge des Patriarches, dans *B.E.*, est un peu le fruit d'une aussi géniale ou naïve désinvolture. Booz assume la dignité et les révélations de Jacob. La boue du Déluge n'est pas encore séchée; or, d'après la chronologie de la Bible, treize siècles séparent le temps du Déluge du temps de Booz. Du vers 32 au vers 33, on passe du Déluge à Judith. Autant qu'on puisse lui assigner une date, la séduction d'Holopherne par Judith se placerait aux alentours du VI^e^ siècle. Ce bond fait donc fi de l'histoire et de ses repères. Mais la ruse de Judith est si archaïque qu'elle nous ramène bien à l'époque primitive; la veuve de Manassé, qui habite pieusement « au milieu de ses serviteurs, de ses servantes, de ses troupeaux et de ses champs » (cf. *Judith*, VIII, 7) mène, avant son dévouement singulier, mais inspiré, la même existence patriarcale que Booz. Par delà les calculs de l'histoire, l'instinct du poète a eu le sens des parentés profondes. Il joue avec le temps parce que son poème se situe hors du temps, dans la mystérieuse durée d'un sommeil qui est l'image d'un instant éternel.

B. — La couleur épique.

Quelques détails convergents, quelques procédés de présentation et d'écriture donnent d'abord à la pièce *son prestige épique* : tout est agrandi et simplifié. On relèvera :

— Le *télescopage des temps*, sur lequel on vient de s'expliquer. L'âge des Patriarches touche ainsi aux exploits fabuleux des géants, aux épreuves terrifiantes du déluge (vers 30-32). Les notes des éditions fournissent toutes les souvenirs scolaires que repétrit l'imagination de Hugo : un vers d'Ovide (*Métam.*, I, 434 : *Diluvio tellus lutulenta recenti.)*, une formule de Bossuet (*Hist. Univ.*, II, 2 : « Le monde encore nouveau et encore, pour ainsi dire, tout trempé des eaux du déluge »). Il n'appartenait qu'au poète de brosser en 3 vers

cette grandiose toile de fond, par l'alliage de quelques réminiscences.

— La barbe d'argent de Booz; c'est évidemment celle de Charlemagne (vers 9).

— La naïveté du dialogue avec Dieu (vers 45 et suivants).

— La simplicité des attaches, de phrase à phrase, de scène à scène. La plus humble conjonction, le ET épique, sert à toutes fins (vers 23, 37, 41, 66, 84).

— La simplicité naïve des précisions imprécises : vers 28 :

Et ceci se passait dans des temps très anciens.

— Le mélange du concret et de l'abstrait. Le vers 14 en offre l'exemple le plus célèbre de notre littérature. Tous les poètes épiques se sont plu à de tels effets (cf. d'Aubigné, *Tragiques* : « A l'heure que le ciel fume de sang et d'âmes », V, 937; « Ils sont vêtus de blanc et lavés de pardon », VII, 738).

C. — La couleur biblique.

Elle est relativement discrète. De ce tableau de mœurs patriarcales, les détails précis de civilisation ont presque tous disparu.

— De Booz, Hugo ne montre que la grandeur et la droiture. Sa richesse consiste en boisseaux de blé; sa générosité, en épis, qui tombent exprès.

— Par une convenance poétique, ce poème où le ciel épouse la terre est celui du *printemps et de l'été.*

« On était dans le mois où la nature est douce... » (vers 75). De là le *ruisseau d'avril* (vers 9), les *lys* sur *le sommet des collines* (vers 76), les *asphodèles* (vers 67).

— Ce sont les *noms propres* qui fournissent à Hugo les sortilèges bibliques les plus efficaces. Il en a usé en grand virtuose : *Galgala* (vers 78); et le fameux *Jérimadeth* (vers 81). Calembour? Peut-être; mais en tous cas mot plus biblique que les plus bibliques du répertoire, qui commence comme Jérusalem, Jéricho, et finit comme Génésareth, Élisabeth, etc...

— Hugo a l'instinct des convenances. Au vers 59, Hugo avait d'abord écrit *le pin*, puis *l'ormeau*. Fausses notes : ces arbres sont étrangers à la Palestine. Admirez le bonheur de la correction qui lui donne *le cèdre* : essence d'Orient, et symbole de force, de longévité qui sied à Booz. Au vers 56, il compare Booz aspirant à la tombe au *bœuf* courbant son front vers l'eau. Qui ne reconnaîtrait là le premier verset du *Psaume XLI*:

« *Quemadmodum desiderat cervus ad fontes aquarum, ita desiderat anima mea ad te, Deus.*

Mais le cerf avait trop de grâce; sa soif a cédé la place à la soif laborieuse du bœuf laboureur.

Resteraient seulement deux petites dissonances : le moulin à eau (vers 7); le bouleau (vers 53).

D. — L'infusion du mystère.

1° En étudiant les éléments constitutifs du poème, on a déjà étudié le *merveilleux chrétien* : le songe; le vouloir de Dieu (vers 66). Il faut ajouter, aux vers 70-72, le vol bleu des anges (le bleu des verrières).

2° A ce merveilleux massif s'ajoute le merveilleux plus impalpable d'une *nuit magique*. Ce poème s'achève par un nocturne, évoquant le mystère d'une nuit de miracle, et les approches insensibles de l'aurore.

— La création est réconciliée; les troupeaux sont en paix avec les lions (vers 78-80).

— Le silence a une légèreté presque transparente. Il est, avec une adresse consommée, suggéré par d'humbles bruits (vers 73 et 74; vers 78).

— Un parfum frais embaume les souffles flottants (vers 66). Dans la Bible, c'est Ruth qui s'est parfumée.

— La lumière des étoiles accuse l'obscurité profonde du ciel (vers 82). D'Ur à Jérimadeth, de la lointaine Chaldée, berceau d'Abraham et des promesses, au cœur de la Palestine, la nuit d'Orient s'ouvre à l'infini.

V. INSPIRATION ET FABRICATION

A. — Ces vers sont parmi les plus beaux de Hugo. Ils sont « inspirés ». On peut rappeler l'enthousiasme hyperbolique de Péguy : « C'était le jour où il avait fait *Booz Endormi*. Il avait couché avec Dieu. »

De beaux souvenirs, de belles images qui viennent se fondre; une immense idée, pénétrant le mystère de l'histoire, des suggestions inépuisables : et voilà un des plus grands poèmes de la langue. Le bonheur de Hugo éclate dans son premier jet. Il éclate tout autant dans les corrections menues. Il éclate dans *les additions marginales*. Hugo est à lui-même sa propre source. Il réagit sur son propre texte, et l'enrichit.

Il y a trois additions marginales, comportant chacune une paire de strophes :

1° L'évocation du décor, après le portrait de Booz (vers 25-32);

2° Les plaintes de Booz, après le songe (vers 45-52);

3° Les harmonies (ou les harmoniques) du nocturne (vers 69-76). L'inspiration procède par bonds, par une sorte d'ivresse de l'imagination. Les sutures ne se voient pas.

B. — Hugo thaumaturge.

On devrait s'arrêter longuement au sortilège final, à cette transfiguration de la lune en faucille d'or. Hugo l'a volée à Louis Bouilhet. Cf. *Bucolique*, dans *l'Artiste* du 1er mars 1857 :

Quand, pareilles aux blés mûrs,
Des étoiles toutes blondes
Ont couvert des cieux obscurs
Les solitudes profondes,

La nuit se met en chemin,
Moissonneuse à la peau brune,
Qui pour faucille, à sa main,
Tient le croissant de la lune.

Ou plutôt Bouilhet a donné la chiquenaude. La faucille d'or n'est plus chez Hugo l'ornement quasi allégorique d'une description. Il y a une heureuse convenance entre cette image et le ton général d'un poème qui peint le repos des moissonneurs aux premiers âges du monde. Mais surtout cette image entre dans la rêverie de Ruth; avec les moyens pauvres d'une expérience rustique, elle traduit le sentiment de la grandeur infinie de Dieu, le pressentiment de sa transcendance. C'est à la fois une promotion et une correspondance.

C. — Les taches.

Si inspiré qu'il soit Hugo reste toujours un peu un fabricant. Il a réussi magnifiquement à suggérer le mystère. Mais il est permis de trouver qu'il explicite trop.

Le vers 79 : « Une immense bonté tombait du firmament » cède aux facilités d'une rhétorique dangereuse. Les trois adjectifs du vers 69 *(nuptiale, auguste et solennelle)* sont bien choisis; mais évitent-ils la surcharge? Hugo ne peut pas résister tout à fait à son goût oratoire pour les antithèses : *fange* et *eau* (vers 7); *enfer* et *feu* (vers 8); *flamme* et *lumière* (vers 23-24). Enfin, une certaine indécision naît des mécanismes de l'écriture poétique. Les serviteurs de Booz dressaient-ils des *meules?* Je ne sais. Mais : *qu'on eût prises pour des décombres* est une cheville (vers 26). On peut se demander quelle *feuillée* (vers 34) abrite le sommeil de Booz.

— Reste que ces taches, si taches il y a, sont imperceptibles dans l'ensemble du poème. Il faut plutôt admirer la sûreté des corrections de détail, et leur convergence. Elles visent toutes à estomper le caractère voluptueux et à renforcer la solennité du nocturne.

On expliquera ainsi l'élimination, au vers 68, de la variante : *Un souffle tiède était épars sur Galgala.* Cette tiédeur risquait d'être une invite à la sensualité. Au vers 69, *auguste* a remplacé *heureuse :* le bonheur risquait de masquer l'exceptionnelle gravité de ces noces, etc...

VI. CONCLUSION

A. — Cet admirable poème peint avec un égal bonheur une nuit d'Orient et la préparation lointaine de la venue du Christ. Dieu, pour donner à la terre le Rédempteur, a besoin des hommes, et d'hommes qui se soumettent, dociles, à son plan. Tel est l'aspect messianique. Un patriarche de vitrail aux enfances de la civilisation : tel est l'aspect historique. Enfin, par sa discrétion même, ce poème, beaucoup plus sobre que *Le Sacre de la Femme,* célèbre la grandeur du mariage et la chasteté de l'amour : tel serait son aspect moral.

B. — Un rapprochement : Crépuscule.

(*Contemplations,* II, 26).

Une étude littéraire de *Booz Endormi* ne sera réussie que si elle a bien fait sentir ce qu'a de purifié, d'aérien le nocturne final. Pas un élément trouble dans cette évocation. Hugo a su tenir en respect ses démons familiers.

Quels étaient ces démons? On les retrouvera tous dans une pièce des *Contemplations* qui évoque la fièvre amoureuse de la nuit d'été. S'il est intéressant de la lire après *B.E.,* c'est qu'on peut la considérer comme un repoussoir. Il y a assez de détails communs pour justifier le rapprochement : paysage nocturne aux masses indécises, surnaturel diffus. Mais c'est un appel panique et presque halluciné à l'amour. *(Avez-vous vu Vénus à travers la forêt?).* La nature verse une ivresse qu'accroît la hantise ou l'obsession de la mort. Sensualité et métapsychisme : on est aux antipodes de *Booz.*

C. — Un commentateur enthousiaste : Péguy.

Cf. *Victor-Marie, Comte Hugo,* pages 97-140.

Péguy idolâtrait Hugo. Dans Hugo, il ne mettait rien au-dessus de *B.E.* Il lui a consacré 40 pages et plus dans son cahier sur Hugo.

1° Il part du calembour *Jérimadeth* = *J'ai rime à-dait.* Cette « blague énorme » lui paraît une marque d'euphorie narquoise, d'assurance souveraine et presque démiurgique.

2° Hugo est pour lui par excellence le « *poète païen* », c'est-à-dire le poète qui découvre le monde, son opulence, l'inépuisable et simple beauté de sa machinerie avec les yeux d'un être neuf, prenant possession de la terre récemment créée. Le patriarche Booz, c'est ainsi l'homme des origines (juif ou païen, c'est tout un) : l'homme du bonheur simple, des granges pleines, du sommeil puissant, des matins triomphants, tenant à la terre par les racines de sa race vigoureuse. Péguy se soucie peu d'histoire. Il n'est sensible qu'a l'atmosphère du poème, à son aisance, à son recul, à sa densité charnelle.

3° Or, ce « païen » qu'est Booz voit sa lignée pousser des branches jusqu'à Dieu. Là-dessus, Péguy s'enflamme et écrit les pages les plus extraordinaires sur l'Incarnation. C'est certainement une des clefs de sa propre pensée. Il n'est pas indifférent que *B.E.* leur ait servi de tremplin. Péguy est désormais lié à Hugo.

L'idée dominante en est que les chrétiens ne voient d'ordinaire l'Incarnation que comme une descente de l'Éternel dans le temps, une plongée de l'Esprit dans la chair, une histoire arrivée à Dieu. Pour Péguy, c'est d'abord une histoire arrivée à la terre. Et Booz, ou plutôt le païen Hugo commenté par Péguy, devient le représentant d'une autre attitude que l'attitude chrétienne devant le mystère fondamental. Il le considère d'en bas, et non plus d'en haut. Dieu ne descend pas du ciel, c'est la terre qui monte vers Dieu, c'est la lignée de David qui germe le Sauveur et le porte à son sommet comme un fruit charnel.

4° *B.E.* est donc pour Péguy le poème de l'enracinement du spirituel dans le temporel, le correctif indispensable à l'abstraction, à l'angélisme, à l'anémie des chrétiens. Il met ce poème au service de sa propre mystique avec une fougue indomptable. Il l'exploite donc plus qu'il ne l'explique. Mais ce faisant il apporte de nouvelles raisons de l'aimer.

Si déconcertants, si inattendus que soient parfois les propos de Péguy, ils sont désormais inséparables de *Booz Endormi.* On ne suscite pas en vain une telle ivresse d'admiration, une telle ferveur de pensée.

D. — Un rival : P. Claudel.

Il fallait être Claudel pour oser refaire *Booz Endormi.*

Rien ne serait plus fécond que de comparer au poème de Hugo les trois strophes suivantes de l'*Hymne du Saint-Sacrement* (strophes 2-4), dans *Corona benignitatis anni Dei* (pages 50-51).

Le riche Booz, cette nuit, est resté seul dans son champ.
C'est un homme craignant Dieu, un cœur droit que la sagesse habite.
Bienheureux qui sur le pauvre et la veuve est intelligent,
Et dont les faucheurs inexacts laissent derrière lui en marchant
Des épis pour la glaneuse moabite.

Cependant qu'il est couché sans dormir au milieu de l'immense moisson préparée,
Regardant la pleine lune du sabbat, la nuit jubilaire et consacrée,
Voici qu'il sent à son côté comme un chien timide qui le frôle,
Et la glaneuse Ruth, s'étant lavée et parée,
Met la tête au creux de son épaule.

« Ma fille, que me voulez-vous? Vous voyez que je suis solitaire et vieux.
J'ai vécu de longs jours avant vous et maintenant ma barbe est grise.
Va, Ruth, vers le frère de ton mari, selon que la loi de Moïse le veut. »
Et Ruth lui répond sans lever les yeux :
« A l'ombre de Celui que mon cœur désirait je me suis assise. »

C'est une autre prosodie, un autre art, un autre esprit. Le désir de faire pièce à Hugo n'est pas absent. Booz s'est couché *sans dormir;* c'est lui qui regarde la lune, laquelle est une pleine lune de sabbat. Mais il est évident surtout que Claudel a voulu se tenir près de la Bible, qu'il lui arrive même de traduire. Son poème est plus précis, plus enraciné, plus simple que celui de Hugo. Le dernier verset s'explique par le sens du nom de Ruth, « la rassasiée », et glisse aux interprétations, symboliques.

Le païen Hugo, comme dit Péguy, se contentait d'évoquer les ancêtres du Christ. C'est une question de savoir, de Claudel ou de Hugo, quel est devant Booz le plus enthousiaste, le plus fervent et le plus religieux.

ROGER PONS.

Thème grec
(Pour l'Agrégation)

Des conseils relatifs à la méthode du thème grec ont paru dans l'*Information littéraire* de novembre-décembre 1955; on pourra s'y reporter; toutefois, il y a lieu de signaler que, depuis la publication d'un nouveau dictionnaire français-grec, le problème que posait le choix des mots à employer a perdu une partie de sa difficulté (cf. le compte rendu de l'ouvrage, *supra* p. 32).

TEXTE

Ce n'est pas d'aujourd'hui que je me suis aperçu que, dès mes premières années, j'ai reçu quantité de fausses opinions pour véritables, et que ce que j'ai depuis fondé sur des principes si mal assurés ne saurait être que fort douteux et incertain; et dès lors j'ai bien jugé qu'il me fallait entreprendre sérieusement une fois en ma vie de me défaire de toutes les opinions que j'avais reçues auparavant en ma créance, et commencer tout de nouveau dès les fondements, si je voulais établir quelque chose de ferme et de constant dans les sciences. Mais cette entreprise me semblant fort grande, j'ai attendu que j'eusse atteint un âge qui fût si mûr que je n'en pusse espérer d'autre après lui auquel je fusse plus propre à l'exécuter; ce qui m'a fait différer si longtemps que désormais je croirais commettre une faute, si j'employais à délibérer le temps qui me reste pour agir. Aujourd'hui donc que, fort à propos pour ce dessein, j'ai délivré mon esprit de toutes sortes de soins, que par bonheur je ne me sens agité d'aucunes passions, et que je me suis procuré un repos assuré dans une paisible solitude, je m'appliquerai sérieusement et avec liberté à détruire généralement toutes mes anciennes opinions... Et pour cela il ne sera pas besoin que je les examine chacune en particulier, ce qui serait d'un travail infini, mais, parce que la ruine des

TRADUCTION

Οὔτε[1] νῦν πρῶτον[2]· ἠσθόμην ὅτι[3] ἐκ μὲν[4] παιδὸς πολλὰς καὶ[5] ψευδεῖς δόξας ἐπείσθην εἶναι ἀληθεῖς[6] ἃ δ'ὕστερον ὡς ἐπὶ κρηπίδων οὕτως ἐπισφαλῶν ἀρχῶν ἐπωκοδόμησα[7], ταῦτ'[8] οὐκ ἔστιν ὅπως οὐ μάλ' ἀμφίβολ' ἐστὶ[9] καὶ ἄδηλ', εὐθύς τ' αἰσθόμενος ἠγησάμην μὲν[10] δεῖν ἅπαξ γ' ἐν τῷ βίῳ ἐπιχειρεῖν[11] σπουδαίως ὅσων[12] μὲν πρότερον ἐπείσθην ἀπαλλαγῆναι, πάντα δ'ὥσπερ ἀνοικοδομεῖν[13] ἀρξάμενος ἀπὸ τῶν θεμελίων, εἴπερ μέλλω[14] περὶ μερῶν τινων τῶν ἐπιστημῶν βεβαιώσεσθαι ἀσφαλῆ τινα καὶ μόνιμα[15]. Δοκοῦντος δέ μοι μάλα μεγάλου τοῦ[16] ἐπιχειρήματος, περιέμεινα ἕως ἡλικία ἔλθοι[17] μοι[18] ἐν ᾗ οὕτως ἀκμάσω τὸν νοῦν[19], ὥστε μὴ ἐγχωρεῖν μοι ἐλπίζειν ἥξειν ἐμαυτῷ μετ' ἐκείνην ἑτέραν τιν', ἐν ᾗ ἐπιτηδειότερος ἔσομαι συντελεῖν αὐτό. Ὅθεν[20] οὕτω συχνὸν χρόνον ἀνεβαλόμην, ὡστ' ἤδη ἂν[21] νομίζοιμ' ἁμαρτάνειν, εἰ πρὸς τὸ βουλεύεσθαι χρώμην[22] τῷ χρόνῳ ὃς λοιπός ἐστί μοι πρὸς τὸ πράττειν. Νῦν οὖν, ὅθ', ὅπερ εἰς κάλλιστον[23] γέγον', εἴπερ μέλλω τὴν βούλησιν ἐκείνην ἀποτελεῖν[24], καὶ τὸν νοῦν ἀπήλλαχα[25] παντοίων φροντίδων, καί, εὖ ποιῶν[26], οὐδεμιᾷ ἰσχυρᾷ ἐπιθυμίᾳ παράττομαι[27], καὶ σχολὴν παρεσκεύασμαι[28] ἀσφαλῆ ἐν ἡσύχῳ ἐρημίᾳ, σπουδῇ καὶ ἀκωλύτως προσέξω τῷ καταλύειν ἁπάσας κοινῇ τὰς παλαιὰς δόξας τὰς ἐμαυτοῦ[29]. Ἐφ' ᾧ οὐδὲν δεήσει μ'αὐτὰς σκοπεῖν καθ'

TEXTE

fondements entraîne nécessairement avec soi tout le reste de l'édifice, je m'attaquerai d'abord aux principes sur lesquels toutes mes anciennes opinions étaient appuyées.

DESCARTES, *Méditations...*, I.

TRADUCTION

ἑκάστην, δ μυρίου ἄν[21] τινος εἴη πόνου[30], ἀλλ' ἐπεὶ ἀνατρεπομένων[31] τῶν θεμελίων ἐξ ἀνάγκης ἅμα συμπίπτει καὶ τὸ λοιπὸν οἰκοδόμημ' ἅπαν, ταῖς ἀρχαῖς ἐπιχειρήσω πρῶτον ἐφ' ὧν ἐπῳκοδόμηνθ'[32] αἱ παλαιαὶ δόξαι μου πᾶσαι.

NOTES

(1) Οὔτε est en symétrie avec τ'(ε), qui suit εὐθύς; de la sorte, la liaison des deux principales est très apparente : οὔτε νῦν πρῶτον ἠσθόμην..., εὐθύς τ'αἰσθόμενος ἔγνων. (2) Οὐ νῦν πρῶτον = ce n'est pas maintenant que, pour la première fois. (3) Avec les verbes qui expriment une constatation de l'esprit ou des sens, on emploie soit le participe, soit ὡς ou ὅτι (il peut y avoir des nuances de sens, et certains verbes, comme εὑρίσκω, excluent la seconde construction); avec l'infinitif, qui ne se rencontre pas avec ὁρῶ, le sens paraît être, *le plus souvent*, différent de celui que traduisent les deux autres tours (αἰσθάνομαι — inf. ,dans Plat. *Phèdre* 235 c = avoir l'impression que); certains cas peuvent prêter à discussion, mais, dans le thème, on s'abstiendra d'employer l'inf. quand le participe est attesté pour le sens voulu. Les verbes ont été laissés, dans les propositions introduites par ὅτι, aux modes et temps du style direct; ce parti est toujours possible, quand le verbe principal a trait à un fait passé, mais des changements sont fréquents : indicatif sans ἄν et subjonctif avec ou sans ἄν peuvent être représentés par l'optatif sans ἄν; celui-ci n'est à éviter que s'il risque de créer une ambiguïté, c'est-à-dire qu'il ne se substitue pas aux temps passés de l'indicatif dans les propositions qui seraient des subordonnées au style direct, ni à l'imparfait des principales du style direct, si l'on est exposé à croire qu'il remplace un présent; une autre substitution est possible, mais soumise à des restrictions assez complexes, délicate à manier : celle de l'imparfait au présent, de ἔμελλον + inf. au futur, du plus-que-parfait au parfait; elle se rencontre dans les propositions introduites par ὡς et ὅτι, quand le verbe principal signifie « voir », « montrer », « savoir » (mais non « dire »), dans l'interrogation indirecte, dans les propositions qui seraient des subordonnées à l'indicatif dans le style direct. (4) Μέν annonce δέ, qui suit ἄ. Ainsi la traduction établit un contraste entre le membre de phrase relatif aux premières années et celui qui a trait à la suite de la vie. Les deux particules ne s'emploient pas pour additionner, mais marquent toujours une opposition, qui peut être faible, sans faire jamais complètement défaut; elles se placent, en général, après le premier mot du membre de phrase où elles figurent. (5) Un adjectif qualificatif substantivé, un nom avec épithète ne sont pas, d'ordinaire, directement déterminés par le pluriel de πολύς; la liaison par καί ou τε καί est le procédé dominant. (6) πείθω (et ses composés) au sens de « persuader que » se construit avec ὡς ou avec l'inf. Quoique la *Syntaxe* de Kühner-Gerth, qui demeure la plus exacte de toutes pour la description de l'usage, tienne l'inf. pour plus rare que le tour rival, des relevés rapides portant sur les Orateurs attiques ont fourni les résultats suivants : πείθω + inf. : 8 exemples; πείθω + ὡς : 28 exemples; πείθομαι + inf. : 23 exemples; πείθομαι + ὡς : 11 exemples; πείθω,-ομαι + ὅτι : 2 exemples. Ainsi l'inf. paraît plus fréquent avec πείθομαι que ὡς; quant à ὅτι, c'est un emploi exceptionnel, à éviter dans le thème. (7) Là où il nous paraîtrait normal de trouver ὡς entre deux compléments de construction identique, il est très fréquent que le groupe formé de ὡς et du complément que nous placerions après ce mot soit en tête; en ce cas, une préposition ne se répète pas, d'ordinaire. Le sens de la traduction est donc celui de ἐφ' οὕτως ἐπισφαλῶν ἀρχῶν ὡς ἐπὶ κρηπίδων. Pour le vocabulaire, cf. Plat. *Lois* 736 e : ἐπὶ ταύτης (= ἐπὶ ταύτης τῆς ἀρχῆς) οἷον κρηπῖδος μονίμου ἐποικοδομεῖν... ὅντινα ἄν... ἐποικοδομῇ τις κόσμον πολιτικόν = construire sur ce principe, comme sur une base durable, tout ordre politique que l'on construira (organisation différente de celle qui a été adoptée ici). (8) Rappel du relatif. (9) Sens : « il est impossible que... ne... pas ». Les modes à employer avec les expressions du type ἔστιν ὅπως sont ceux des déclaratives indépendantes (indicatif pur, potentiel, irréel), la négation οὐ ; on s'en souviendra en considérant que οὐκ ἔστιν ὅπως, par exemple, équivaut à « certainement... ne... pas ». Il aurait été possible d'écrire au lieu de ταῦτ' οὐκ κ. τ. λ., soit πᾶσ' ἀνάγκη ταῦτα μάλ' ἀμφίβολ' εἶναι, soit οὐχ οἷόν τε ταῦτα μὴ οὐκ εἶναι μάλ' ἀμφίβολα, soit ἀδύνατον ταῦτα μὴ οὐκ εἶναι κ. τ. λ. (s'il y a lieu de nier un infinitif sujet d'une expression impersonnelle négative ou niée, on emploie le plus souvent μὴ οὐ plutôt que μή seul). (10) Ce μέν annonce le δέ qui suit δοκοῦντος comme le « bien » de l'auteur le « mais » de la phrase suivante. (11) Lorsque le sujet d'un infinitif est identique à celui du verbe principal, à moins qu'il n'y ait lieu d'insister sur lui, on ne l'exprime pas; les déterminations qui devraient s'accorder avec lui se règlent alors sur le sujet principal (on dit souvent : « sont au nominatif. » Cette formule n'est exacte que si le sujet principal est au nominatif lui-même, ce qui n'est pas toujours le cas). Les expressions du type οἶμαι δεῖν, c'est-à-dire, celles où une notion telle que « il faut », « il convient », « il est nécessaire (opportun, honorable, déshonorant, juste, scandaleux) » est à l'infinitif et dépend d'un verbe signifiant « croire », « penser », « déclarer », sont traitées comme s'il s'agissait de ces verbes seuls; d'où l'emploi de ἐπιχειρεῖν sans sujet exprimé, et le nominatif de ἀρξάμενος ; un sujet à l'accusatif et ἀρξάμενον en accord avec lui ne seraient pas impossibles, mais représenteraient un usage moins normal. (12) Là où nous attendrions l'accusatif du relatif (on dit πείθω τινά τι, et au passif πείθεταί τίς τι), on trouve très ordinairement le

datif ou le génitif, si l'antécédent — exprimé ou non — a une fonction qui appelle le cas en question. L'« attraction » du relatif au cas de son antécédent est à éviter dans le thème, *en dehors des conditions définies ci-dessus.* (**13**) = tout reconstruire, en quelque sorte. (**14**) Εἰ μέλλω + inf. a souvent pour sens « si je veux »; pour le temps employé, cf. n. 3. (**15**) Descartes écrit dans le texte original (latin) : *stabilire*, ce qui fixe le sens du mot « établir »; βεβαιῶ (— οῦμαι) est le correspondant exact; pour la manière dont il est employé ici, cf. Plat. *Soph.* 250 c : τὸν βουλόμενον ἐναργές τι περὶ αὐτοῦ παρ' ἑαυτῷ βεβαιώσασθαι = celui qui voudra établir quelque représentation claire à ce sujet chez lui-même; — la traduction adoptée pour « dans les sciences » = « au sujet de certaines parties des sciences ». (**16**) Article « anaphorique ». (**17**) Μένω et plusieurs de ses composés se construisent soit avec l'inf., soit avec une conjonction signifiant « jusqu'à ce que »; l'emploi est le même que pour les autres conjonctions de temps. Pour choisir le mode à employer, on remplace, s'il y a lieu, « jusqu'à ce que » par « jusqu'au moment où »; ici, on obtient « jusqu'au moment où j'*aurais* atteint un âge » et non « où j'*ai* atteint »; il est donc nécessaire de traduire l'idée que l'action de la subordonnée est postérieure à celle de la principale; il faut, en pareil cas employer le subjonctif, avec lequel il est préférable de ne pas omettre ἄν, bien que les écrivains classiques le fassent parfois quand il s'agit de propositions introduites par μέχρι. D'autre part, on a affaire ici à une sorte de style indirect, Descartes exprimant dans les subordonnées un résultat désiré; on peut donc se servir de l'optatif sans ἄν, le verbe principal notant une action passée. Les autres subordonnées de la phrase ont trait à des faits qui se trouvent dans l'avenir par rapport à l'action principale; pour les relatives, en ce cas, le subjonctif avec ἄν suppose qu'elles contiennent une nuance d'hypothèse ; le relatif peut alors être remplacé par « si quelqu'un » (s'il n'a pas d'antécédent), « s'il » (s'il a un antécédent); ici, ce n'est pas le cas; on emploiera donc le futur de l'indicatif, ou le futur atténué que représente l'optatif avec ἄν ou l'optatif futur du style indirect, ou enfin ἔμελλον + inf. Cf. And. III 41 : votez des mesures dont vous ne vous repentiez jamais = ἐξ ὧν μηδέποτε ὑμῖν μεταμελήσει (exemple où la nuance de résultat désiré apparaît très nettement); Aristoph. *Ois.* 45 : cherchant un endroit tranquille où nous puissions passer notre vie = ὅπου... διαγενοίμεθ' ἄν (nuance finale visible); Xén. *Cyrop.* V 5, 12 : parce que je craignais de voir arriver quelque événement qui nous serait pénible = ὅτι ἡμᾶς λυπήσοι (sans nuance particulière); Isocr. XVII 7 : nous crûmes que le mieux était de faire tout ce qui serait le plus propre à les persuader que je n'avais pas d'argent = ἐξ ὧν ἐκεῖνοι μάλιστ' ἔμελλον πείσεσθαι (résultat cherché — transposition de ἐξ ὧν πείσονται au passé). Pour la consécutive, qui sera à l'infinitif, le sens étant « assez pour que », le futur n'y sera pas exprimé par la forme, puisque l'infinitif futur ne se trouve guère que dans le style indirect proprement dit, comme représentant de l'indicatif futur du style direct. Sur μένω + inf., cf. Xén. *An.* III 1,14 : ποίαν δ'ἡλικίαν ἐμαυτῷ ἐλθεῖν ἀναμένω; (**18**) Pour renvoyer au sujet principal à partir d'une subordonnée à mode personnel, ou d'une infinitive, quand ces propositions expriment la pensée de ce sujet, aux deux 1res pers. le pron. pers. ordinaire est obligatoire dans le premier cas, possible dans le second; ainsi Xénophon aurait pu écrire μοι dans le passage cité n. 17. (**19**) = « auquel je fusse assez pleinement développé pour l'esprit pour que ». (**20**) = « par suite de quoi ». (**21**) Ἄν se place normalement après le verbe ou après un mot important, dans l'expression du potentiel et de l'irréel. (**22**) Bien que Descartes se propose de ne pas attendre plus longtemps, la forme potentielle de l'hypothèse est à sa place ici; il est, en effet, tout à fait exceptionnel que l'on marque, à propos d'une action future et soumise à une condition qui ne se réalisera pas, qu'elle n'aura pas lieu; le fait se rencontre dans un passage d'Isocrate (XIX 1); quant à la manière dont on pourrait indiquer que l'hypothèse elle-même ne se réalisera pas, le texte dont il vient d'être question se sert du participe hypothétique. En fait, le procédé normal est de s'exprimer comme s'il s'agissait d'une hypothèse incertaine sur l'avenir, le contexte ou la situation suffisant à ôter toute hésitation à ceux auxquels on s'adresse; cf. Thuc. VI 9,3 : πρὸς... τοὺς τρόπους τοὺς ὑμετέρους ἀσθενὴς ἄν μου ὁ λόγος εἴη, εἰ τὰ... ὑπάρχοντα σῴζειν παραινοίην = s 'adressant à des gens de votre caractère, mes propos n'auraient aucune influence, si je vous conseillais de travailler à garder ce que vous tenez, au lieu de risquer ce que vous avez sous la main pour des gains futurs et incertains; c'est le peu d'à-propos de votre ardeur et la difficulté de conquérir ce à quoi vous aspirez que je veux vous montrer. — Le contexte montre assez clairement que Nicias n'a pas l'intention de présenter aux Athéniens les arguments dont il affirme lui-même l'impuissance. (**23**) Sur εἰς κάλλιστον, cf. Plat. *Euthyd.* 275 b. (**24**) = « si je dois exécuter ce projet »; sur βούλησιν ἀποτελῶ, cf. Plat. *Ep.* VII 336 c. (**25**) Le parfait note ici la subsistance du résultat de l'action dans l'objet. (**26**) Cf. Dém. XX 110 : ὅτε δ'ὑμεῖς, καλῶς ποιοῦντες, ...ἄμεινον ἐκείνων πράττετε = mais, puisque, heureusement, vos affaires vont mieux que les leurs. (**27**) « Sens » est un gallicisme; présent : action en cours. (**28**) Le parfait indique ici que le sujet garde la tranquillité qu'il s'est assurée. (**29**) Le simple ἐμάς aurait suffi; le génitif du réfléchi n'est obligatoire, quand le possesseur est le sujet, ou dans la réflexion indirecte, *aux deux premières personnes du singulier*, que si l'on veut insister (« mon propre », etc.); aux deux premières personnes du pluriel, le possessif réfléchi ne s'exprime pas, normalement, par le génitif des pronoms, mais par ἡμέτερος αὐτῶν, ὑμέτερος αὐτῶν. (**30**) Cf. Dém. VIII 48 : πόνων πολλῶν... εἶναι. (**31**) Cf. n. 28, fin. (**32**) Le plus-que-parfait exprime la subsistance passée du résultat d'une action antérieure dans le sujet, à cet endroit.

A. OGUSE.

L'enseignement de la grammaire grecque dans les classes de lycées et de collèges

Alors que depuis plus de vingt ans, grâce aux travaux de MM. MEILLET et VENDRYÈS, l'enseignement de la grammaire grecque s'était profondément modifié dans les facultés, rien n'était changé, il y a quelques années encore, dans l'enseignement du grec au Lycée. Les étudiants d'aujourd'hui ont entre les mains des ouvrages récents et de grand prix : *Phonétique grecque* de M. LEJEUNE, livres de M. CHANTRAINE, dont son excellente *Morphologie historique du grec*, et la *Syntaxe grecque*, si dense et si neuve, de M. HUMBERT. Le stade de la grammaire grecque normative exposant sans explication des faits plus ou moins mystérieux, se contentant de juxtaposer les types de déclinaisons et de conjugaisons dans leur complexité extrême, est depuis longtemps dépassé. Un fossé s'était creusé naguère entre l'enseignement de la grammaire grecque dans les facultés et l'enseignement donné dans les lycées et collèges, la plupart des professeurs chevronnés demeurant fidèles au statu quo et les jeunes, formés à la nouvelle école, ne trouvant pas de manuels scolaires animés d'un esprit neuf. Heureusement, depuis dix ans environ, des tentatives ont été faites pour combler ce fossé et bâtir un pont entre l'enseignement secondaire et l'enseignement supérieur.

Il ne s'agissait point de suivre une mode et, par goût de la nouveauté, de remplacer par une formule nouvelle ce qui avait fait ses preuves dans le passé. Certes, il y a eu de grands hellénistes avant l'apparition de la grammaire historique et comparée, avant les découvertes récentes de la linguistique. Mais l'enseignement actuel donné dans les facultés a le mérite d'éclairer et d'ordonner un amas de faits jusqu'alors confus et péniblement assimilés. N'est-ce pas venir au secours de l'étudiant que de rendre plus aisé son effort de mémoire, de provoquer son intérêt en satisfaisant sa curiosité, de relier entre elles des données éparses et d'introduire un certain ordre dans la masse des faits accumulés? Car la grande difficulté de la grammaire grecque a bien été, jusqu'à nos jours, la multiplicité et la dispersion des faits qu'elle présentait à l'élève. Les hellénistes de notre génération en savent quelque chose, qui, dans leurs lointaines années d'apprentissage, retenaient à grand-peine l'abondante morphologie de la bonne grammaire de Riemann et Gœlzer. Et voilà que tout s'éclairait, ou du moins que la lumière se faisait dans les zones d'ombre, lorsque du lycée et des classes supérieures de lettres on arrivait à la Faculté. On s'apercevait alors que l'anarchie qui régnait dans les livres traditionnels de grammaire ne correspondait point à l'état réel des faits et qu'elle était même en contradiction profonde avec l'effort, en partie inconscient, sans doute, mais persévérant, que les Grecs ont poursuivi dans la formation de leur langue, avec le travail de mise en ordre, de simplification du système fort complexe hérité de l'indo-européen.

Aussi bien convenait-il à la fois de s'inspirer des données et de la méthode nouvelles, et d'écarter l'appareil trop sévère d'une science qui trouvait sa place dans un cours de Faculté, non dans une classe de lycée. Il s'agissait de rendre plus aisé l'apprentissage en reliant des faits apparemment sans rapport, en soulignant la tendance de l'esprit grec vers plus de clarté, tout en écartant de l'exposé le langage scientifique et en choisissant les connaissances dont l'utilité était immédiate, incontestée. Pour ne pas heurter de front de vieilles habitudes et pour que nos collègues n'accusent point les nouveaux manuels d'être trop « scientifiques » et, par suite, inadaptés au niveau de leurs classes, il convenait d'être prudent. Et l'on pouvait penser qu'il n'était pas opportun, par exemple, de parler nommément de la notion d'aspect, mais qu'il suffisait de signaler, fait capital, que les temps en grec présentaient d'abord l'action dans sa durée (présent, imparfait) ou comme un résultat succédant à une action (parfait) ou bien comme un fait pur et simple, voire momentané (aoriste), tout en ajoutant que, à cette notion primitive, était venue se joindre celle de temps, c'est-à-dire l'expression des rapports d'antériorité, de simultanéité et de postériorité. L'essentiel était dit et nous savons tous combien cette distinction dans l'emploi des temps est importante en grec et permet de mieux saisir les nuances de la pensée.

Or il nous apparaît maintenant, une fois l'ensei-

gnement nouveau de la grammaire grecque accepté largement dans nos classes de lycées et de collèges, qu'une tentative un peu plus poussée peut être faite, sans perdre de vue, bien sûr, la recherche de la simplicité, la discrétion, la prudence. Dans ce sens nous avons eu la chance de trouver un guide précieux en la personne de l'éminent helléniste qu'est M. MEUNIER, professeur à l'université de Louvain et à la faculté de Saint-Louis de Bruxelles. Lui aussi, comme la plupart de ses collègues belges de l'enseignement secondaire et de l'enseignement supérieur, est d'avis qu'avec précaution il convient aujourd'hui d'aller plus avant, de consolider les ponts jetés entre les deux enseignements et il pense, comme nous le pensons, que le grec aura tout à gagner d'un affermissement de la méthode.

***

N'ayons donc plus peur d'appeler les faits par leur nom, chaque fois que l'exposé y gagne en clarté. Une définition donnée au début de la grammaire permettra une fois pour toutes de comprendre un grand nombre de faits indiqués par la suite et il suffira d'y renvoyer, au lieu de reprendre toujours l'explication nécessaire. Pourquoi, par exemple, ne pas énoncer dès le début résolument la loi d'OSTHOFF? Science inutile? Mots trop savants? Mais n'est pas inutile ce qui va éclairer toute une série de formes difficiles. Après avoir exposé que parmi les consonnes grecques, six sont plus sonores que les autres (λ, μ, ν, ρ, γ et F) et qu'on les appelle sonantes, on formulera ainsi la loi : « une voyelle longue s'abrège devant un groupe formé par une sonante suivie d'une occlusive ou d'une sifflante. » Ne peut-on pas, à des élèves de Troisième ou de Seconde parler d'occlusive et de sifflante? Est-ce donc charger son enseignement d'un vocabulaire trop savant, hermétique? L'élève pourtant retiendra mieux ainsi bien des formes nominales et verbales qu'on lui aura en deux mots expliquées; il saura pourquoi [βασιλη Fς] devient βασιλεύς et pourquoi [λυθηντες] devient λυθέντες, alors que le suffixe de l'aoriste passif est - θη - et non - θε -. Dans Homère, la troisième personne du pluriel de l'indicatif aoriste passif présente d'ordinaire la forme ἔλυθεν au lieu de ἐλύθησαν en attique; or ἔλυθεν est bien la forme attendue, venant de [ἐλυθηντ] passé à [ἐλυθεντ] par la loi d'Osthoff et enfin à ἔλυθεν, par suite de la chute du τ final. Voilà quelques faits, mais il en est d'autres semblables, par centaines. Autre exemple : pourquoi ne pas parler des alternances vocaliques et dire sans hésiter qu'une même racine peut avoir deux ou trois formes ne différant entre elles que par la présence ou l'absence des voyelles ε et ο? Ainsi φέρειν présente la forme φερ- de la racine et l'on dit qu'elle est au degré plein; φόρος, racine de forme φορ-, est au degré fléchi; δίφρος, racine φρ-, sans ε et sans ο, est au degré zéro. Ce fait exposé une fois pour toutes facilite singulièrement l'étude des formes des verbes dits irréguliers. Le verbe si connu γίγνομαι (latin gigno) voit sa conjugaison simplifiée, si l'on fait remarquer que la racine est bien partout la même, mais le présent à redoublement, comme en latin, renferme la racine au degré zéro, que l'aoriste présente le degré plein de la racine, γεν-, le parfait le degré fléchi γον-. Le verbe πάσχω est formé à partir d'une racine qui est tantôt πνθ-, παθ- avec vocalisation du ν, c'est-à-dire au degré zéro, tantôt πονθ-, ou πενθ- (futur πείσομαι, de [πενθ-σομαι]), au degré fléchi ou plein; et les faits de ce genre se répètent bien souvent.

Il n'est pas nécessaire, dira-t-on, que nos élèves en sachent tant et s'ils retiennent les formes πάσχω, πείσομαι, ἔπαθον, πέπονθα, cela suffit; on ne leur demande pas autre chose. Reste à savoir cependant si une forme expliquée n'est pas une forme plus vite et mieux retenue et si un fait grammatical d'application fréquente n'a pas d'intérêt à être connu. Bien sûr, ce n'est pas à des élèves de Quatrième que l'on parlera de la loi d'Osthoff ou de l'alternance vocalique. Il faut être dans cette classe peu ambitieux et très prudent, sans oublier toutefois que l'on n'a plus affaire à de tout jeunes enfants, mais à des élèves qui ont déjà derrière eux deux ans de latin (si la nouvelle organisation de l'enseignement ne vient pas tout bouleverser).

***

Quels sont donc les faits qu'un élève qui entreprend l'étude du grec doit connaître? Nous pensons qu'il convient de l'initier à la phonétique élémentaire, lui parler des modifications des voyelles (contraction et métathèse, qui est un mot grec), de la classification des consonnes, du yod et du digamma, dont on lui aura sûrement dit quelques mots en classe de latin et qui sont bien utiles pour comprendre et mieux retenir des formes de noms et de verbes, de la vocalisation du ν après consonne à la fin d'un mot ou entre deux consonnes. L'élève ne sera pas surpris par la forme τὸν κόρακα, s'il constate qu'il n'y a pas là de désinence nouvelle, s'il sait qu'il faut partir de [κορακν], le ν et l'*m* étant la désinence caractéristique de toutes les déclinaisons masculines et féminines à l'accusatif singulier en grec et en latin. Il n'est pas sans utilité

non plus de signaler le dégagement d'un α entre les liquides λ et ρ et de donner l'exemple de πατράσι venu de [πατρσι] (où la désinence -σι caractéristique du datif pluriel de la troisième déclinaison s'ajoute à la forme au degré zéro du thème, ce qu'on dira plus tard). Or, plusieurs mots d'un usage courant se déclinent comme πατήρ. On parlera de l'assimilation et de la dissimilation des consonnes et l'élève conjuguera plus aisément sans faute l'imparfait ἐνέβαλλον de ἐμβάλλω et comprendra pourquoi, à côté de λέλυκα, le Grec prononçait et écrivait τέθυκα, de θύω (racine θυ-).

Pour bien exposer la première déclinaison et afin que l'élève l'apprenne et la retienne plus vite, il nous paraît nécessaire de dire tout d'abord qu'en dialecte ionien (l'étude rapide des dialectes s'impose dès les premières leçons, et l'on doit aussi rappeler en français ancien l'existence de la langue d'oïl et de la langue d'oc), les α longs sont devenus η, mais qu'en attique, subdivision de l'ionien, η issu d'un ancien α long est redevenu α long après ρ, ε, ι. Tout s'éclaire et s'ordonne : on voit nettement alors pourquoi l'attique dit ἡ κεφαλή et ἡ ἡμέρα; on voit pourquoi ἡ θάλαττα dont l'α final est bref devient au génitif singulier τῆς θαλάττης, l'α final s'allongeant en η, alors que ἡ γέφυρα devient au génitif τῆς γεφύρας, l'η étant revenu à α long après le ρ. Dans cette classe il est utile, croyons-nous, de bien montrer que l'ordre des déclinaisons est logique, que la première contient les thèmes en α long et bref et en η, la seconde les thèmes en ο alternant avec ε (et en ω, par métathèse de quantité dans la déclinaison dite attique de νεώς) ; que la troisième déclinaison renferme les thèmes à consonne et les autres thèmes à voyelle et à diphtongue. Chaque fois que cela est possible, il faut rapprocher le grec du latin, soutenir l'un par l'autre, aussi bien dans l'étude des déclinaisons que dans celle des verbes et de la syntaxe.

***

En Quatrième, où l'on apprend le verbe εἰμί et les verbes en -ω, il convient de rapprocher εἰμί de *sum* et dégager la racine ἐσ-. Il faut déjà opposer aux verbes athématiques simples comme εἰμί et φημί (si utiles) les verbes thématiques en -ω. Pourquoi ces noms savants? Parce qu'ils disent bien ce qu'ils veulent dire et qu'il est facile d'opposer ἐσ-μέν, où la désinence est jointe directement à la racine, à λύ-ο-μεν où apparaît une voyelle de liaison qui forme avec la racine ce qu'on appelle un thème. La présence de cette voyelle permet de comprendre et de vite retenir, avec la connaissance des règles de contraction, la conjugaison de τιμῶ, ποιῶ, δουλῶ au présent et à l'imparfait des trois voix. Ne nous contentons pas de faire apprendre par cœur à l'élève les formes λύω, λύσω, ἔλυσα, λέλυκα, ἐλελύκη, mais montrons-lui comment elles sont faites et parlons-lui des suffixes, qui servent à former les temps.

Il nous semble que le maître, sûr de son savoir, pourra, sans afficher une science dangereuse, donner chaque fois qu'il importe l'explication simple qui permet de satisfaire le désir justifié de comprendre. Non, l'enseignement de la grammaire grecque ne peut plus consister en une récitation monotone de formes innombrables et étranges. Et qu'on ne nous dise pas qu'un professeur de Première supérieure est incapable de se rendre compte des besoins et des limites d'un esprit d'enfant de treize ou quatorze ans. Quand il lui a été donné d'enseigner plusieurs années durant dans toutes les classes des deux cycles secondaires, aussi bien en province qu'à Paris, il a pu acquérir la connaissance suffisante d'une intelligence d'enfant et il n'a pas perdu encore le souvenir de ces classes de Quatrième et de Troisième, où « le rendement » est si bon.

***

Dans la classe de Troisième l'étude de la grammaire grecque doit être reprise et poussée. Là doit être menée à bien la tentative. Il ne s'agit plus alors de choisir tel ou tel chapitre de la grammaire pour n'en pas sortir. Il faut reprendre tout le livre, sans craindre d'éclairer ce qui peut l'être, en demeurant toujours prudent et en faisant appel à des données précises et peu nombreuses. C'est le moment de parler de l'alternance vocalique et de la loi d'Osthoff, de revenir, en insistant, à la formation des mots, de mener de front l'étude de la morphologie et celle de la syntaxe, en les synchronisant si possible : l'article et la syntaxe de l'article, les noms et les compléments de nom, l'adjectif et sa syntaxe... Les verbes en -ω et les verbes en -μι seront étudiés toujours parallèlement; tout en rappelant la distinction entre verbes thématiques et verbes athématiques, il ne faut pas souligner entre eux la rupture, mais noter les rapprochements qu'imposent les désinences de chaque temps et montrer qu'à partir du futur toute division disparaît, les verbes grecs étant alors thématiques ou athématiques selon les temps. La classification des verbes en -ω et des verbes en -μι est aisée et claire : les verbes en -ω ont des formes non contractées lorsque la voyelle

de liaison est précédée d'une consonne ou d'une autre voyelle que α, ε, ο ou d'une diphtongue; les verbes en -μι s'ordonnent en trois groupes : verbes sans redoublement ni suffixe du type εἰμί, verbes à redoublement classés eux-mêmes d'après la voyelle finale de la racine α long ou bref, ε ou η, ο ou ω, verbes à suffixe du type δείκ-νυ-μι, le suffixe disparaissant à partir du futur. Pourquoi donc les grammaires proposent-elles quatre types de conjugaison pour les verbes à redoublement, alors qu'on en attend trois, comme pour les verbes contractés en -ω? Parce que (disons-le aux élèves) la conjugaison de ἵημι dont les formes s'expliquent aisément si l'on remonte à la racine yε-, yη-, est en grec un verbe très employé, verbe simple ou composé, et qu'il présente des analogies avec la conjugaison de εἰμί, je suis et de εἶμι, j'irai. C'est après l'étude méthodique des verbes par temps de l'indicatif d'abord, puis par temps des autres modes, que l'on proposera les tableaux complets des conjugaisons.

***

En Quatrième et en Troisième l'exercice de thème est aussi important que celui de la version. Mais en Seconde et en Première le maître devrait au moins une fois par mois consacrer une ou deux heures à des thèmes grecs oraux ou écrits, d'après une page de français ou de latin. Exercice fructueux, et qui permet de mettre au point des connaissances grammaticales, de redresser des erreurs, de combler des lacunes. Si dès le début de leurs classes de grec les élèves n'ont pas appris à accentuer les mots, on le leur enseignera alors sans grande peine et ce sera beaucoup moins un ennui qu'un jeu, car toute nouveauté plaît à cet âge.

Est-il préférable de mettre entre les mains des enfants un livre par classe, renfermant à la fois grammaire et exercices et dosant par années les connaissances à acquérir? Ou vaut-il mieux leur donner tout de suite une grammaire unique, doublée d'exercices variant selon les classes? A notre avis le livre unique de grammaire est le meilleur instrument de travail, car l'élève finit par graver dans sa mémoire le contenu des pages qu'il a longtemps feuilletées; au bout de quatre années le livre lui sera devenu assez familier pour qu'il puisse rapidement retrouver tel modèle de déclinaison ou tel tableau de syntaxe. Mais étant donné le sens donné à notre étude, peut-être convient-il de proposer à nos jeunes hellénistes de Quatrième une grammaire simplifiée et réserver aux élèves, à partir de la Troisième, le livre complet, qu'ils auront le temps de bien connaître au cours des trois années qui viendront.

***

On affirme souvent autour de nous que l'enseignement des langues anciennes est périmé et que nous faisons perdre à nos élèves un temps précieux pour de piètres résultats. Nous pensons pour notre part que l'exercice de traduction d'une page de latin ou de grec, langues mortes, est irremplaçable pour la formation de l'esprit et l'acquisition d'une culture valable. Mais pour amener nos jeunes gens à lire et à comprendre les pages riches de pensées et d'art des auteurs anciens, il faut leur enseigner d'abord la grammaire. Il est inexact, croyons-nous, de penser que les textes suffisent; si les faits grammaticaux ne sont pas connus, les textes resteront incompris; enseigner la grammaire par les textes, c'est s'exposer au désordre et aux lacunes. Pour aller vite et bien, rien ne vaut une étude systématique. Cette étude peut être rendue plus aisée et plus attachante grâce à la méthode que nous indiquons et par l'appel à la grammaire historique, pour ordonner et clarifier les faits. Ce qui ennuie l'enfant c'est la récitation monotone de formes péniblement retenues; il s'intéressera à la morphologie d'une langue ancienne et posera de lui-même des questions, si l'on cherche à lui faire comprendre, dans la mesure du possible, ce qu'il doit apprendre. Il faut qu'il sache aussi que l'étude de la grammaire n'est pas une fin en soi, mais un moyen, et que l'effort que nous lui demandons doit l'amener le plus vite possible à traduire et à apprécier une page de grec ou de latin. Si la méthode nouvelle permet de rendre l'enseignement de la grammaire plus intéressant et plus efficace, il convient d'avoir recours à elle. Nous devons tout faire en effet pour montrer la vitalité et l'efficacité des humanités classiques auxquelles nous tenons tant.

J. ALLARD.
Professeur de Première Supérieure à Louis-le-Grand.